وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

فن السينما

تأليف رودولف آرنهيم

ترجمة عبد العزيز فهمي
صلاح التهامي
مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي



تأليف رودولف آرنهيم

ترجمة عبد العزيز فهمي

مراجعة صلاح التهامي
عبد الرحمن الشرقاوي

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

هذه ترجمة كاملة لكتاب :—

FILM AS ART

by

Rudolf Arnheim

محتويات الكتاب

مقدمة

يرجع تاريخ الفصول التى جمعتها فى هذا الكتاب الى الثلاثينيات ، والجزء الأول فيه مأخوذ من كتاب الفيلم الذى كتبته ونشرته بعنوان « الفيلم فنا » فى ألمانيا قبل أن يتولى هتلر السلطة بوقت قصير . وفى سنة ١٩٣٣ ترجمه الى الانجليزية ل . م . سيفيكنج وآيان ف . دمورو ونشرته مؤسسة فابر وفابر فى لندن . ولقد نفدت طبعات الكتاب منذ عدة سنوات ، أما المقالات التى كتبتها فى روما سنة ١٩٣٣ و ١٩٣٤ ضمن مشروع دائرة معارف السينما فانها تظهر فى هذا الكتاب لأول مرة ، بعد أن ترجمتها من الأصول الخطية المكتوبة بالألمانية ، ولقد سبق أن نشرت مقالة « مستقبل التليفزيون » فى عدد فبراير سنة ١٩٣٥ بمجلة « انترسينى » وهى دورية ينشرها المعهد الدولى للأفلام التعليمية . كذلك ترجمت مقالة « التقويم الجديد » من أصل النص الايطالى الذى ظهر سنة ١٩٣٨ فى مجلة « بيانكو اى نيرو » وهى مجلة شهرية تصدر عن معهد السينما التابع للحكومة فى روما .

ان عودتى الى ما كتبته عن الفيلم تعنى شيئا أكثر من مجرد اقتفاء آثار خطواتى السابقة ، انها تعنى اعادة فتح فصل مغلق ، وسيجد قارىء هذا الكتاب ان الفيلم فى رأيى يعتبر تجربة فريدة وسط فنون المرئيات التى اتخذت مكانها فى السنوات الثلاثين الأولى من هذا القرن . وأفضل الأفلام هى تلك التى يقوم باتتاجها قليل من الأفراد الشجعان معتمدين فى ذلك على جهودهم الخاصة ، وفى بعض الأحيان تبرز أفلام تذكرنا بالماضى

المجيد وتضىء الطريق أمام الانتاج الجماعى لصناعة السينما الذى جعل الفن السينمائى مجرد وسيلة لرواية القصص بطريقة شعبية . وطبقا لذلك تحول مؤلف هذا الكتاب من مدمن غارق فى دراساته للروايات السينمائية يضمنها كل ما عرفه من علم النفس والفن الى زبون هيمان يستمتع شاكرا بضع مرات فى كل عام بمشاهدة أعمال التمثيل على الشاشة التى يشترك فيها فنانون أذكياء ثم يكتفى فيما عدا ذلك بأن يشير الى الفيلم فى محاضراته وكفاياته عندما تساعد الصورة المتحركة على توضيح نقطة معينة . وهكذا .. ففى كتاب حديث بعنوان : « الفن وادراك المرئيات » يوجد فصل عن الفيلم والتأثيرات السينمائية يتضمن جزءا كبيرا من الفصل الخاص بالحركة .

ولئن قورن الفيلم بجوانب أخرى أوسع من الرؤية الفنية التى استغرقت انتباهى فى الفترة الأخيرة فانه يبدو موضوعا محدودا . غير ان ما كان يجتذب الطالب الشاب فى العشرينيات لم يكن وحده ما تمثله الظلال المتحركة من أدوار فيها جدة وخيال وفضول وعدوان وعاطفة ، بل كان يجتذبه أيضا التحدى الدقيق لمبادىء نظرية معينة . وانه ليحدث كثيرا ان الفكرة الموجهة التى يشغل الانسان بتنميتها فى حياته المستقبلة تأخذ شكلها الأول فى حوالى العشرين من عمره .. ولقد بدأت قراية هذا السن أكتب مسودات ما سميته « النظرية المادية » ، وكان المقصود من هذه النظرية هو اظهار ان الأوصاف الفنية والعلمية للحقيقة تلقى فى قوالب لا تستمد الشىء الكثير من مادة الموضوع نفسه مثلما تستمد من خواص الوسيلة — أو المادة — التى تستخدم فيه . ولقد تأثرت بالأشـكال الهندسية والعددية البسيطة وبالنظام والتناسق اللذين وجدا فى العلوم الكونية الأولى مثلما يوجدان فى نموذج بوهلر الذرى وفى مذاهب الفلسفة وفن البدائيين والأطفال .. وفى ذلك الوقت كان أستاذاى ماكس ورثيمر وولفانج

كوهلر يضعان الأسس النظرية والعملية لنظرية الجشتالت فى معهد علم النفس بجامعة برلين ووجدت نفسى أستمسك بما يمكن أن يسمى تحولا كاتتيا فى المذهب الجديد من شأنه أن أبسط العناصر الأولية فى الرؤية لا ينتج تسجيلات ميكانيكية للعالم الخارجى بل ينظم المواد الأولية الحساسة بطريقة ابداعية وفقا لمبادىء البساطة والانتظام والتوازن التى تحكم التركيب الآلى لجهاز الاستقبال .

ان هذا الاكتشاف الذى انتهت اليه مدرسة الجشتالت جاء ملائما للفكرة القائلة بأن العمل الفنى أيضا ليس هو تقليد الحقيقية فى بساطة أو ايجاد نسخة مطابقة لها اختياريا ولكنه نقل خصائص مرئية لتقديمها فى اطار فنى معين .

وعندما يتأكد على هذا النحو ان الفن يعتبر نظيرا أكثر مما هو اشتقاق فان التصوير والفيلم يعتبران محكا للتجربة .

ولو ان انتاج صورة ميكانيكية مطابقة للحقيقة تصنعها الآلة أمكن اعتباره فنا اذن لكانت النظرية خاطئة .

وفى عبارة أخرى ان ما حفزنى للعمل هو التصادم الخطر بين الحقيقة والفن . ولقد أخذت على عاتقى أن أبين بالتفصيل كيف ان الخواص نفسها التى تجعل التصوير والفيلم يعجزان عن اعطاء صورة مطابقة تماما يمكنها أن تكون بمثابة القوالب الضرورية لأداة فنية معينة .. وان بساطة هـذه النظرية والتناسق المتين الذى يبدو فى اثباتها يفسر — فيما أعتقد — السبب فى أنه بعد انقضاء ربع قرن على نشر كتاب « الفيلم » لم يزل مرة بعد أخرى يرجع اليه للمشورة ويطلب ويختطف من المكتبات .

ان الجزء الأول من كتاب « الفيلم » الذى يشرح النظرية عاش فترة مقبولة ، وقد أعيد طبعه فى هذا الكتاب بأكمله عمليا تحت عنوان « الفيلم

والحقيقة » و « صناعة الفيلم » . ولكنى حذفت قدرا كبيرا من بقية الكتاب فى بعض الفصول التى تورطت فى مهام صارت تتناولها الآن فنون تطبيقية مبجلة مثل الفصل الاجمالى الذى كتبته بعنوان « تحليل المضمون » عن الأفكار النموذجية فى الأفلام وغيره من الفصول التى عالجت فيها مسائل مؤقتة — مثال ذلك العثرات الأولى التى وقع فيها الفيلم الناطق وهى التى صارت الآن فى طى النسيان والحمد لله . أما ما بقى بعد ذلك فقد روجعت ترجمته جملة جملة وكم من عبارات محيرة نسبت الى فى الطبعة السابقة قد أعيدت الآن الى معناها المقصود .

ومع ذلك كان هناك مشكلة أكبر من حاجز اللغة وهى بعد الزمن . فقد وجدت نفسى أعالج كتاباتى كما لو كانت أعمال طالب محبوب مغتبطا بأننى استحدثت عقلا قرينا لى وربما انتابنى بعض القلق لأنه امتلك قبل الأوان أفكارا كنت أعتز بها لأنى أعتبرها أفكارى الخاصة وكنت أشد قسوة فى الحكم والتصحيح مما لو كنت أقل تورطا فى الموضوع الا أنى كنت شديد التدقيق بقدر ما يتطلب الحب .. وهذا معناه اننى فى تحرير مادة الكتاب وترجمتها حاولت أن أحتفظ بالمعنى أكثر من احتفاظى باللفظ والحجة أكثر من العبارة . ولقد حذفت التفاصيل التى بدت مطولة أو ممجوجة وصغت المؤهلات فى عبارات سهلة ووثقت التعليلات السائبة . ولكن شيئا جوهريا لم يطرأ عليه تغييرا ، اننى لم أضف شيئا ، ولم أحاول أن أصل بالأمور الى آخر تطوراتها الحديثة سواء بالنسبة الى تفكيرى الخاص أو الى التقدم فى الفن التطبيقى والانتاج السينمائى أثناء السنوات التى تخللت الفترتين .. ولقد تبدو بعض الشواهد الفنية غريبا على خبير اليوم .. فان أى فيلم استشهدت به فى هذا الكتاب لا يقل عمره عن عشرين عاما وأغلب الأفلام أقدم من ذلك بكثير ، ولكنى لا أعتبر ذلك عيبا ، فانه

من حيث المبدأ لم يحدث فيما يبدو لى خلال هذا الوقت نفسه شيء جديد بالقدر الكافى بحيث يتطلب الأمر ادراجه فى كتاب ليس بذاته سجلا تاريخيا بل نظرية فى الفيلم . ربما ما عـــدا الازدهـــار الملحـــوظ فى الفيــــلم « التجريدى » وهو بداية ما يمكن أن يصير فى يوم من الأيام الفن العظيم لاستخدام أساليب الرسم فى التصوير السينمائى . أما عن موقفى الخاص فانى لا زلت أعتقد ما كنت أعتقده حينذاك وألحظ ان تنبؤاتى قد تحققت .

ان الفيلم الناطق لا يزال وسيلة فنية فى دور التكوين ولذلك فهو يعتمد على مواد تتوفر له من اللغة المرئية ومن جمال الكائنات والأشياء والأفكار . أما الفيلم الملون فهو اذ يعجز عن السيطرة على أداته المتعددة الأبعـــاد لم يجاوز أبدا خطط التلوين بما فيها من ذوق جميل ، ثم ان الفيلم المجسم « الستريوسكوب » لم يزل بعيدا عن التحقيق فنيا ، وما حل فى الفترة الأخيرة بدلا منه روعى فيه زيادة واقعية التمثيل الى حد يتطلب وجوه مراكز اسعاف فى دور العرض بدلا من استغلال الموارد الجديدة بطريقة فنية ، وأخيرا فان الشاشة العريضة سارت شوطا بعيدا تجاه تحطيم آخر الادعاءات عن الصورة المنظمة عمدا . والمؤكد ان النقاد لا يزالون يجدون الفرصة لازجاء أعظم المديح ولكن معاييرهم تتغير مع الزمن محافظة على البقاء . وفى الوقت نفسه يلاحظ المشاهدون للتليفيزيون ان المشاهد الحية أفضل من المشاهد « المحفوظة » وهذا يعتبر بمثابة جرس العدالة الذى يقرع آذان الواهمين .. ان الذى ينافس الطبيعة خليق بالخسران .

ولابد من كلمة عن المقالات الايطالية التى جمعتها فى هذا الكتاب ، فان المعهد الدولى للأفلام التعليمية الذى أنشأته عصبة الأمم فى روما جاوز المدى الذى حدده اسمه ، وعندما التحقت بهيئة التدريس فى سنة ١٩٣٣ كان مديره المقدام دكتور لوسيانو دى فيو قد بدأ يجمع من الخبراء فى

جميع أنحاء العالم مواد لدائرة معارف تضم فى جزأين كبيرين الجوانب التاريخية والفنية والاجتماعية والفنية التطبيقية (التكنيكية) والتعليمية والقانونية للانتاج السينمائى .. ولقد كان هذا المؤلف الذى اعتزم نشره أولريكوهويلى فى ميلانو تحت الطبع عندما انسحبت ايطاليا من عصبة الأمم فى سنة ١٩٣٨ وتوقف كل نشاط واسع النطاق للمعهد . واذ كنت واحدا من محررى دائرة المعارف كتبت مقالات متعددة اخترت منها مقالتين أوردتهما فى هذا الكتاب . أما أطولهما فهى بعنوان « الأفكار التى جعلت الصورة تتحرك » وهى : تناقش الأجهزة الفنية الغريبة المتعددة التى أدت آخر الأمر الى مخترعات لوميير واديسون ولكنها بدلا من أن تعالجها فى تسلسلها التاريخى — على نحو ما فعل كتاب آخرون على وجه أكمل — تبحثها كمراحل فى عملية فكرية حدثت بطريقة جماعية فى عدة عقول .

أما الفصل المعنون « تقويم جديد » وهو آخر فصول هذا الكتاب فكان أيضا آخر ما كتبت فيه ولئن بدا هذا الفصل مثيرا بما فيه من مغامرة كيشوتية حتى على قصره البادى فى الطبعة الانجليزية فانه يثير المسألة الجمالية الأساسية وهى كيف يمكن الربط بين وسائل تعبيرية مختلفة فى عمل فنى واحد .. والواقع ان وضع الفيلم فى سياق الفنون الأخرى يوسع أيضا أساس العمل ويؤدى الى مشاكل خارجة عن نطاق هذا الكتاب .

لقد يشعر القارىء انه ربما كان من الممكن كتابة شىء أكثر أملا وأكثر معونة لو قللنا من الالحاح على « الفن » وأكثرنا من الاقرار بفضل الأمسيات المفيدة الممتعة التى قضيناها فى دور العرض . والحق انه قد يكون هناك قليل من المبررات لدعوى الاتهام بخرق هذه القاعدة أو تلك من القواعد الجمالية . ولكن المسألة أكثر من ذلك واقعية .. ان الشكل واللون والصوت والكلمات هى الوسائل التى يحدد بها الانسان طبيعة حياته ومقصدها

وفى الثقافة العاملة تتردد أصــداء أفكاره من بناياته وتماثيله وأغانيه ورواياته . ولكن شعبا يتعرض باستمرار للمناظر والأصوات المشوشة يصاب بالعجز الشديد عن تبين طريقه . وعندما تحرم العيون والآذان من ادراك نظام له معنى فانها لا تستطيع أن تستجيب الا للنوازع الوحشية التى ترضى الحاجيات العاجلة .

واذن فهذا الكتاب — كتاب معايير وسيساعد فى المحافظة على بقايا المحاولات التى بذلت لتعكس عصرنا فى صور متحركة غير مضطربة وسوف ينقل بعض المبــادىء المستمدة من تلك التجربة الى الجيل الجديد من المتحمسين الذين يزحمون معارض الهيئات السينمائية ويكافحون باعتبارهم من هواة صــناعة الأفلام ويجربون آلات التصــوير المخصصة للهواية ويحاولون أن ينفــذوا ببضاعتهم الى مجــال الاعــلانات أو التليفزيون ولا يكفون عن التردد على الهيئات المشتغلة بصناعة السينما .

ان محاولة المحافظة على المعايير أمر له قيمته ، ففى الثلاثينيات كانت الفاشــية تعرقل جهــود الطلاب الايطاليين الذين صاروا الآن يديرون أو يكتبون الكثير جدا من الأفلام الواقعية الجديدة التى تحوز الاعجاب . ولقد كانوا يجدون مخرجا لهم فى تحليل الروائع الكلاسيكية فى فن الفيلم ونصوص النظريات المتعلقة بالفيلم فى اخلاص متعصب مثل المدرسين الذين كانوا يحبسون أنفسهم فى الأديرة ولم يكن خيالهم أو تعقيبهم الحاد يثمر مثل هذه الثمرات المرموقة لولا اطلاعهم الواسع وأحاسيسهم بالكسب الذى اكتسبوه فى تلك السنوات .. وان مؤلفاتهم لمليئة بالمقتبسات الطيبة .

غير أن هذه الأفلام وتلك التى أنتجها فنانون آخرون موهوبون محفوفة أيضا بالنواقص التى شخصناها فى هذا الكتاب بتوسع .. وان مهمة صاحب

النظرية هى أن يفتش عن الأدوات وأن يطالب بأن تكون أكثر نظافة ، وهو فى الوقت نفسه يدرك بطريقة قاتمة ما صنعت بمعاييره فى الماضى الممارسة الطائشة للفنون وما سوف تصنعه فيها مستقبلا ، وهو اذ يقدم تحذيره يضع بعض ثقته سرا فى الفكر الثاقب الذى كان لعهد طويل معقد أمل الانسانية .

مختارات معدلة من كتاب « الفيلم »

(١) الفيلم والواقع

الفيلم يشبه الرسم والموسيقى والأدب والرقص فى هذا الجانب ، انه أداة يمكن استخدامها ولكن لا يلزم أن يكون ذلك لانتاج آثار فنية ، فان لوحات الصور الملونة مثلا ليست من الفن ولا يقصد بها أن تكون .. وليس كذلك من الفن الاستعراضى العسكرى أو قصة اعتراف حقيقى أو ندف قطعة من القطن كما ان الصور المتحركة ليست بالضرورة فنا للفيلم .

ولكن لم يزل هناك كثير من المثقفين ينكرون بشدة أن الفيلم يمكن أن يكون فنا ، وهم فى الواقع يقولون « ان الفيلم لا يمكن أن يكون فنا لأنه لا يفعل شيئا فهو انتاج للواقع بطريقة ميكانيكية » وأولئك الذين يدافعون عن هذه الوجهة من النظر يستنتجونها بالمقارنة مع الرسم . ففى الرسم يمتد الطريق من الواقع الى الصورة عبر عين الفنان وجهازه العصبى ويده ثم أخيرا الفرشاة التى تضع اللمسات على اللوحة . والعملية ليست ميكانيكية مثل عملية التصوير التى تتجمع فيها الأشعة الضوئية المنعكسة من الشىء عن طريق جهاز مؤلف من عدسات ثم يوجه عندئذ الى لوحة حساسة حيث ينتج تغييرات كيماوية .. فهل هذه الحالة تبرر أن ننكر على التصوير والفيلم مكانهما فى معبد اله الفن ؟

انه خليق بنا أن نفند كلية وبطريقة منظمة الدعوى القائلة بأن التصوير والفيلم ليسا الا نسخا آلية وانه لهذا ليس لهما صلة بالفن — لأن هذا منهج ممتاز يؤدى الى فهم طبيعة فن الفيلم . وتحقيقا لهذا الغرض سنفحص

العناصر الأساسية للعمل السينمائى كلا على حدة ونقارنها بالطوابع المميزة المقابلة لما ندركه « فى الواقع » .

وسيتبين كيف أن هذين النوعين من الصور يختلفان اختلافا أساسيا وان هذه الخلافات بذاتها هى التى تمد الفيلم بموارده الفنية . وهكذا سنصل فى الوقت نفسه الى فهم المبادىء العملية فى فن الفيلم .

عرض المواد الجامدة على سطح مستو

لنبحث الواقع المنظور لشيء محدد مثل المكعب .. فلو أن هذا المكعب وضع على منضدة أمامي لحدد وضعه ان كنت أستطيع التحقق من شكله صوابا . مثال ذلك اذا رأيت مجرد الجوانب الأربعة لمربع فلن يكون لدى أى وسيلة لأعرف أن ما أراه أمامي مكعب ، انى أرى سطحا مربعا فحسب . ان العين الانسانية ومثلها عدسة التصوير تعمل فى وضع خاص وهى لا تستطيع منه أن تلتقط الا أجزاء من مجال الرؤية هى التى لا تخفيها أشياء أخرى أمامها ، والمكعب كما هو موضوع الآن تختفى خمسة من وجوهه خلف الوجه السادس ولهذا فان هذا الوجه الأخير هو وحده الذى يرى .

ولكن لما كان من المحتمل أن يخفى هذا الوجه كذلك شيئا آخر مختلفا تمام الاختلاف حيث أنه قد يكون مثلا قاعدة هرم أو جانبا من قطعة ورق فان رؤيتنا للمكعب لم يتم اختيارها بطريقة متميزة .

لهذا فاننا قد قررنا من قبل مبدأ هاما ، اذا أردت أن أصور مكعبا فانه لا يكفينى أن أجعله فى متناول آلة التصوير (الكاميرا) بل أهم من ذلك أن أختار الوضع الذى أتخذه من الشيء أو المكان الذى أضعه فيه . أما الوضع الذى اختير أعلاه فيعطى معلومات قليلة جدا عن شكل المكعب ، ومع ذلك فان وضعه بطريقة تكشف ثلاثة سطوح منه وعلاقاتها بعضها ببعض يظهر منه قدرا كافيا يجعلنا ندرك الى حد معقول ودون خطأ ما يفترض أن يكون هذا الشيء . ولما كان مجال رؤيتنا بأشياء جامدة وكانت عيننا (مثل الكاميرا) ترى هذا المجال فى لحظة معينة من مركز واحد

فحسب ، ولما كانت العين لا تستطيع رؤية أشعة الضوء المنعكسة من الشيء الا باسقاطها على سطح مستو من الشبكية — فان انتاج صورة مطابقة حتى لشيء بسيط تماما ليس عملية ميكانيكية بل يمكن أن يتم بطريقة جيدة أو سيئة .

ان الوضع الثانى يعطى للمكعب صورة أصدق كثيرا مما يعطيه الوضع الأول ، والسبب فى هذا هو ان الوضع الثانى يظهر قدرا أكبر من الوضع الأول — ثلاثة وجوه بدلا من واحد فحسب .

وأيا كان الأمر فان القاعدة هى أن الحقيقة لا تعتمد على الكم ولو ان الأمر كان مجرد التعرف على الوضع الذى يظهر أكبر قدر من السطح فان أحسن وجهة للنظر يمكن التوصل اليها بالحساب الميكانيكى الخالص .

ثم انه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار أحسن الوجوه تميزا ، انها مسألة احساس .. هل شخص معين يبدو فى صورته الحقيقية اذا أخذت له هذه الصورة من جانب (بروفيل) أو بوجهه الكامل ، وهل بطن اليد أو سطحها أكثر تعبيرا ، وهل صورة جبل معين تكون أفضل اذا التقطت من الشمال أو الغرب .. هذه كلها أمور لا يمكن التأكد منها بطريقة رياضية — انها أمور تتعلق بالحساسية المرهفة .

وهكذا كمقدمة أولية ينبغى أن نجعل الناس الذين يشيرون الى الكاميرا فى احتقار باعتبارها آلة تسجيل أوتوماتيكية يدركون انه حتى أبسط أنواع التصوير لشيء بالغ تمام البساطة يتطلب الأمر احساسا بطبيعته ، وهو أمر أبعد ما يكون عن أى عملية ميكانيكية .

وبهذه المناسبة سنرى فيما بعد أنه فى التصوير الفنى وفى الفيلم ليست الجوانب التى تظهر الخصائص المميزة لشيء على أفضل وجه ، ليست هذه الجوانب بحال من الأحوال — هى التى تختار دائما ، فانه كثير ما يختار غيرها عمدا بقصد تحقيق تأثيرات خاصة .

اختـــزال العمـــق .

كيف تنجح عيوننا فى اعطائنا انطباعات لها ثلاثة أبعاد رغم ان الشبكية المسطحة لا تستطيع أن تستقبل الا صورا ذات بعدين ؟ ان ادراك العمق يعتمد أساسا على المسافة بين العينين التى تؤدى الى حدوث صورتين بينهما اختلاف طفيف .. واندماج هاتين الصورتين فى صورة واحدة هو الذى يعطى الانطباع ذا الأبعاد الثلاثة . ومعروف جيدا أن هذا المبدأ نفسه يستخدم فى الفيلم المجسم الذى تلتقط لتحقيقه صورتان فى وقت واحد بحيث تفصل بينهما على التقريب مسافة مثل التى تفصل العيون الانسانية بعضها عن بعض ، الا أن هذه العملية لا يمكن أن تستخدم فى الفيلم دون الاستعانة بأدوات معقدة مثل النظارات الملونة عندما يتطلب الأمر أن يشهد العرض أكثر من شخص واحد ، فانه من السهل عمل فيلم مجسم لمتفرج واحد — ان معنى هذا لا يعدو أن يكون التقاط صورتين متساوقتين للحادث نفسه بحيث يكون البعد بينهما بوصتين ثم تعرض كل واحدة على عين واحدة ، ومهما يكن من أمر فان مشكلة عرض الفيلم المجسم على عدد أكبر من المتفرجين لم تحل بعد بطريقة مرضية ، فمن المؤكد أن الاحساس بالعمق فى صور الفيلم يعتبر بسيطا . واذا كانت حركة الأشخاص والأشياء من الأمام الى الوراء تجعل من الواضح أن هناك عمقا معينا ، الا أنه من الضرورى فقط أن ننظر نظرة سريعة الى الفيلم المجسم الذى يبرز كل شيء بأكثر الطرق واقعية لنعرف مدى استواء صورة الفيلم . وهذا مثل آخر للاختلاف الأساسى بين الواقع المنظور والفيلم .

ان تأثير الفيلم ليس ذا بعدين على الاطلاق أو ثلاثة أبعاد على الاطلاق ولكنه شيء ما بين بين ، وصور الفيلم تكون فى وقت واحد مسطحه وجامدة ، ففى فيلم « برلين » لروتمان منظر لقطارين يسيران فى أنفاق تحت

الأرض فيتقابلان معا فى اتجاهين متضادين وقد التقطت الصورة بالنظر الى القطارين من أعلى الى أسفل وكل من يشهد هذا المنظر يتحقق أولا وقبل كل شيء أن قطارا منهما آت نحوه والآخر ذاهب بعيدا عنه (صورة ذات ثلاثة أبعاد) وسيرى عندئذ أيضا ان أحد القطارين يتحرك من الطرف الأسفل للشاشة تجاه الطرف الأعلى والآخر يتحرك من الأعلى الى الأسفل (صورة مسطحة) وهذا الانطباع الثانى ينتج من عرض الحركة ذات الأبعاد الثلاثة على سطح الشاشة التى تعطى بالطبع اتجاهات مختلفة للحركة.

ثم ان طمس الانطباع ذى الأبعاد الثلاثة له نتيجة ثانية هى تحريك المناظر المتراكبة بطريقة أقوى ، ففى الحياة الحقيقية أو فى الفيلم المجسم يكون تراكب المناظر مقبولا لأنه يحدث نتيجة لتركيب الأشياء عرضا ، ولكن بعض الصور الواضحة ينتج من تراكب الأشياء فى الصورة المسطحة ، فلو أن رجلا أمسك صحيفة بحيث يجيء أحد أركانها أمام وجهه لبدا هذا الركن وكأنه قد اقتطع من وجهه وتكون أطرافه محددة الى أقصى درجة . وأكثر من ذلك حين يضيع الانطباع ذو الأبعاد الثلاثة تختفى ظواهر أخرى يعرفها علماء النفس باسم ثبات الحجم والشكل .

ان العلوم الطبيعية تقرر ان الصورة التى يلقيها أى شيء فى مجال الرؤية على شبكية العين تتناقص نسبيا مع مربع المسافة . فلو أن شيئا موجودا على بعد ياردة واحدة أبعد ياردة أخرى لنقصت مساحة الصورة على الشبكية الى ربع مساحة الصورة الأولى ، وعلى هذا النحو تستجيب كل لوحة تصويرية (فوتوغرافية) ومن ثم فعندما تلتقط صورة لشخص جالس وقدماه ممتدتان بعيدا أمامه تخرج الصورة بقدمين ضخمين ورأس صغير للغاية . والغريب مع ذلك اننا فى الحياة الواقعية لا نحصل على انطباعات متفقة مع الصور التى ترتسم على الشبكية . ولو أن رجلا وقف

على بعد ثلاثة أقدام ووقف رجل آخر يماثله فى الطول على بعد ستة أقدام فان مساحة صورة الرجل الثانى لا تظهر فى ربع مساحة صورة الأول فحسب ، كذلك لا يحدث عندما يمد رجل يده تجاه آخر أن تظهر كبيرة الى درجة غير مناسبة ، فان الانسان يرى الرجلين متساويتين فى الحجم ويرى اليد طبيعية . وهذه الظاهرة تعرف بثبات الحجم . ومحال على أكثر الناس — عدا أولئك الذين تعودوا على الرسم والتصوير بالزيت أى المدربين فنيا — أن يروا الشيء وفقا للصورة التى ترتسم على الشبكية .

وهذه الحقيقة هى بطريقة عرضية أحد الأسباب فى أن الشخص العادى يضطرب فى رسم الأشياء بطريقة صائبة . والآن هناك عنصر أساسى تتطلبه ظاهرة اثبات الحجم لكى تقوم بوظيفتها هو ايجاد انطباع واضح له ثلاثة أبعاد وهى تقوم بعمل رائع فى فيلم من النوع المجسم مؤلف من صـور عادية ولكنها لا تكاد تنجح على الاطلاق فى صور الفيلم العادية . وهكذا فى صورة الفيلم اذا كان الرجل يقف من الكاميرا على بعد يبلغ ضعف المسافة التى يقف عليها آخر فان الشخص الأمامى يبدو أطول وأعرض بطريقة ملحوظة للغاية .

والأمر بالمثل مع ثبات الشكل . فان الصورة التى ترسم على الشبكية للجزء العلوى من منضدة تكون مماثلة لصورتها . ولما كان حدها الأمامى هو الأقرب الى المتفرج فانه يبدو أكبر اتساعا من حدها الخلفى ويصبح سطحها المستطيل شبه منحرف فى الصورة . ومهما يكن من أمر فان هذه الظاهرة فيما يتعلق بالشخص العادى لا تعتبر صحيحة من الناحية العملية . وهكذا فان تغيرات المنظر العام التى تجرى فى أى شيء بعيد العمق لا تكون موضع ملاحظة ولكنها تعوض لاشـعوريا ، وذلك هو المقصود بثبات الشكل . ولكن هذه النظرية لا تكاد تعمل على الاطلاق فى صور الفيلم

فان الجزء العلوى من المنضدة وخاصة اذا كان قريبا من الكاميرا يبدو عريضا جدا فى الأمام وضيقا جدا فى الخلف .

والواقع أن هذه الظواهر لا ترجع فحسب الى نقص الأبعاد الثلاثة ولكن ترجع أيضا الى اللاواقعية فى صور الفيلم كله ، وهى لاواقعية مرجعها كذلك بقدر متساو نقص الألوان وتحديد الشاشة الخ .. وتتيجة هذا كله هى أن الأحجام والأشكال لا تظهر على الشاشة فى نسبها الحقيقية ولكنها تظهر مشوهة المنظر .

الاضـــــاءة وانعـــدام الألوان

جدير بالذكر على وجه الخصوص ان انعدام الألوان الذى يفترض الانسان فيه أنه اختلاف أساسى عن الطبيعة لم يكن يلحظ حتما الا فى القليل جدا ، قبل أن يلفت الفيلم الملون النظر اليه . فان اختزال الألوان كلها الى الأبيض والأسود — وهو الأمر الذى لا يترك حتى درجة لمعانها دون أن تمس (الألوان الحمراء مثلا قد تصير قاتمة جدا أو خفيفة جدا وفقا للمستحلب الفوتوغرافى) ان هذا الاختزال يغير الى حد كبير صور العالم الواقعى . الا أن كل من يذهب لرؤية فيلم يتقبل عالم الشاشة كأنما هو مطابق للطبيعة ، وهذا مرجعه الى ظاهرة الوهم الجزئى ، فان المتفرج لا يعانى أى صدمة عندما يجد عالما تتخذ السماء فيه نفس لون وجه الانسان ، وهو يتقبل ظلال اللون الرمادى باعتبارها الألوان الحمراء والبيضاء والزرقاء التى تكون فى الراية والشفاة السوداء باعتبارها حمراء والشعر الأبيض باعتباره أشقر — كذلك تكون الأوراق التى على الشجر قاتمة مثل فم المرأة تماما ، وبعبارة أخرى ان الأمر لا يقتصر على تحويل عالم متعدد الألوان الى عالم قاصر على اللونين الأسود والأبيض ولكن يحدث

أثناء العملية نفسها أن تحول أصباغ الألوان كلها علاقاتها بعضها ببعض ، وهكذا تظهر مشابهات لا وجود لها فى العالم الطبيعى ، فالأشياء التى لها لون واحد ليس بينها فى الواقع أى صلة لونية مباشرة على الاطلاق أو هى مختلفة الألوان تماما .. ان صورة الفيلم تشبه الواقع من حيث أن الاضاءة تلعب فيها دورا هاما للغاية . فالاضاءة مثلا تساعد الى حد كبير فى توضيح شكل الشىء أمام النظر (الفوهات البركانية الموجودة على سطح القمر لا ترى عمليا عندما يكون كامل الاستدارة ، لأن الشمس تكون عمودية فلا تلقى أى ظلال . ولابد أن يجىء ضوء الشمس من جانب واحد كى يصير فى الامكان رؤية الخطوط العامة للجبال والوديان) . وفوق ذلك يجب أن تكون الأرضية على درجة من اللمعان بحيث تسمح للشىء أن يبرز فيها بقدر كاف ، وينبغى ألا تكون منقولة عن الضوء بطريقة تمنع التخطيط الواضح للشىء بأن تبدو أجزاء معينة من الأرضية وكأنها جزء من الشىء أو العكس .

وهذه القواعد تنطبق مثلا على الفن العسير الخاص بتصوير أعمال النحت — فانه حتى عندما يكون المطلوب هو انتاج نسخة آلية تنشأ صعوبات كثيرا ما تحير كلا من النحات والمصور . فمن أى جانب ينبغى أن تلتقط صورة التمثال ؟ وعلى أى مسافة ؟ وهل يضاء من أمام أو من وراء .. من الجانب الأيمن أو الأيسر ؟ ان الطريقة التى تحل بها هذه المشاكل هى التى تحدد ان كانت الصورة العادية أو الصورة الملتقطة للفيلم تظهر شكلا مماثلا للشىء الحقيقى أو تبدو مختلفة عنه تماما .

تحديد الصورة والبعد عن الشىء

ان مجال رؤيتنا محدود ، والنظر أقوى ما يكون فى وسط الشبكية ووضوح الرؤية يتناقض تجاه الأطراف ، ثم أخيرا هناك حد ثابت لمدى

الرؤية يعينه تكوين العضو . وهكذا لو تثبت العينان على نقطة معينة فاننا نستقصى مساحة محددة . ومع ذلك فهذه الحقيقة قليلة الأهمية من الناحية العملية . فان أكثر الناس يدركون ذلك تماما. والسبب فى ذلك ان عيوننا ورءوسنا متحركة واننا نستخدم هذه القدرة على الدوام حتى ان تحديد مدى رؤيتنا لا يفرض نفسه متطفلا على الاطلاق . ولهذا السبب اذا لم يكن هناك سبب آخر فمن الخطأ تماما أن يقرر فريق معين من أصحاب النظريات والبعض ممن يمارسون العمل فى الصور المتحركة ان الصورة المحددة التى ترى على الشاشة هى صورة من نظرتنا المحدودة فى الحياة الواقعية . ان ذلك سيكلوجية سقيمة ، فليس من الممكن مقارنة حدود صورة الفيلم وحدود النظر لأنه بكل بساطة لا وجود للتحديد فى المدى الحقيقى للرؤية الانسانية . ان مجال الرؤية يعتبر من الناحية العملية غير محدود ولا نهائى . فان الحجرة الكاملة يمكن أن تعتبر مجالا مستمرا للرؤية رغم ان عيوننا لا تستطيع أن تستقصى هذه الحجرة من مركز واحد فحسب لأننا ونحن ننظر الى أى شىء لا تكون نظرتنا مثبتة بل متحركة ، ولأن رأسنا وأعيننا تتحرك كلها ، فاننا نرى الحجرة بأكملها ككل لا يتجزأ .

والأمر على خلاف ذلك فى الفيلم أو الصورة ، ولاثبات هذه الحجة نبحث صورة واحدة تؤخذ بآلة تصوير (كاميرا) ثابتة ثم نبحث فيما بعد الصور المتحركة البانورامية (حتى هذه الأدوات المساعدة لا يمكن بحال أن تحل مكان المدى الطبيعى للرؤية ولا يقصد بها أن تكون كذلك) . ان تحديدات الصورة نحس بها على الفور والمساحة المصورة يمكن رؤيتها الى حد معين ثم يجىء الحد الذى يقطع ما يكون أمامه . ومن الخطأ الاستياء من هذا التحديد باعتباره نقيصة . وسأظهر فيما بعد أنه على العكس من ذلك ان مثل هذه التحديدات هو نفسه الذى يعطى الفيلم الحق فى أن يسمى فنا .

ان هذا التحديد (وان يكن مثله أيضا النقص فى الاحساس بقوة الجاذبية) يفسر السبب فى أنه يكون من العسير جدا فى أكثر الأحيـان اعطاء الاتجاه الكافى للمنظر بطريقة واضحة فى الصورة . وعـلى سبيل المثال لو ان انحدار جبل ما صور من أسفل أو صور قلب السلم من أعلى فانه مما يثير الدهشة ان الصورة المصقولة لا تعطى غالبا أى تأثير بالعلو أو العمق . ان تقديم عملية الصعود أو النزول بوسائل بصرية بحتة من الأمور العسيرة مالم يمكن بطريقة ما اظهار الأرض المستوية كاطار يستند اليـه .

وبالمثل يجب أن يكون هناك معايير مقارنة لاظهار حجم أى شىء ، مثال ذلك : اذا أريد اظهار علو بعض الأشجار أو أحد الأبنية فمن الممكن تقديم بعض الأشكال الانسانية الى جوارها .. ان الانسان فى الحياة الواقعية ينظر الى كل شىء حوله عندما يمشى بل حتى لو افترضنا انه سيصعد فى طريق جبلى وعيناه مثبتتان على الأرض عند قدميه فانه يستبقى فى عقله احساسا بالوضع العام للريف المحيط به . وهذا الادراك يجيئه أساسا لأن عضلاته وحساسيته بالتوازن تخبره فى كل لحظة بالضبط عن النسبة بين جسمه والأفق ، ومن ثم نستطيع باستمرار أن نقـدر تقـديرا صحيحا الانطباع البصرى للسطح المائل . وعلى الضد من هذا ، شخص آخر ينظر الى صـورة عادية أو الى صـورة على الشاشـة فانه لابد يعتمد على ما تخبره به عيناه دون أى مساعدة من بقية أعضاء جسمه . وفوق ذلك فان ما يكون لديه فحسب هو ذلك الجزء من الموقف المنظور المتضمن فى اطار الصورة لمساعدته على تحديد اتجاهه . ان مدى الصـورة يرتبط بالمسافة التى تكون بين الكاميرا والشىء الجارى تصويره . وكلما كان الجزء المطلوب تصويره من الحياة الحقيقية أصغر وجب أن تكون الكاميرا

أقرب الى الشيء ، وبهذا يظهر الشيء فى الصورة أكبر والعكس صحيح كذلك . فلو أريد تصوير مجموعة كاملة من النـــاس لوجب أن توضع الكاميرا على بعد عدة ياردات . أما اذا أريد اظهار يد واحدة فيجب أن تكون الكاميرا قريبة منها جدا والا فان الأشياء الأخرى التى الى جوار اليد ستظهر فى الصورة ، وبهذه الطريقة تخرج اليد فى الصورة كبيرة الى حد هائل وتمتد على الشاشة كلها ، وهكذا فان الكاميرا مثل رجل يستطيع أن يتحرك بحرية — قادرة على أن تنظر الى شىء معين من قريب أو من بعيد وهذه حقيقة واضحة بذاتها يجب أن تذكر حيث يستمد منها ابتكار فنى هام (تغيرات المدى والحجم يمكن الحصول عليهما أيضا بالعدسات ذات الأبعاد البؤرية المختلفة والنتائج تكون متماثلة ولكنها لا تستلزم تغيير البعد عن الشيء وبناء عليه لا تغيير فى المنظر) .

ان الحجم الذى يظهر به الشىء على الشاشة يتوقف فى جزء منه على البعد الذى كان بينه وبين الكاميرا عند التقاط صورته ، ولكنه يتوقف فى جانب آخر أيضا على مدى تكبير الصورة عندما يعرض الفيلم فى صورته النهائية . أما درجة التكبير فتتوقف على عدسة آلة العرض وعلى حجم دار العرض . ان الفيلم يمكن أن يعرض بأى حجم مناسب — صغيرا الى الحد الذى تكون فيه الصور فى فانوس الأطفال السحرى أو ضخما مثلما يشاهد فى دار السينما . ومع ذلك فهناك علاقة أكمل بين حجم الصورة وبعدها عن المتفرجين . ففى دار العرض السينمائى يجلس المتفرج بعيدا نسبيا عن الشاشة ، ومن ثم فانه يجب أن يكون العرض كبيرا . ولكن أولئك الذين يشهدون الصور فى حجرة خاصة يكونون قريبين جدا من الشاشة ، ومن ثم يمكن أن تكون الصور المعروضة أصغر بكثير ، ورغم ذلك فان مدى الأحجام الذى تستخدم فى الممارسة يكون أوسع مما هو مرغوب على

وجه الاجمال . ففى دور العرض الكبيرة يكون العرض أكبر مما هو فى الدور الصغيرة . وطبيعى ان المتفرجين الجالسين فى الصفوف الأمامية يرون الصورة أكبر كثيرا مما يراها أولئك الذين يجلسون فى الصفوف الخلفية .

ومع ذلك فحجم الصورة الذى يظهر للمتفرج ليس بحال من الأحوال أمرا عديم الأهمية فان الصورة تصمم للعرض بحجم نسبى خاص وهكذا فعندما يكون العرض كبيرا أو عندما يكون المتفرج قريبا من الصـــورة تظهر الحركات أكثر سرعة مما تبدو فى الصورة الصغيرة حيث انه فى الحالة الأولى يجب تغطية مساحة أكبر مما فى الحالة الأخيرة ، والحركة التى تبدو متسرعة ومرتبكة فى صـــورة كبيرة قد تكون صحيحة تماما وعادية فى صورة أصغر ، وفوق ذلك فان الحجم النسبى للعرض يحدد مدى الوضوح الذى يمكن أن يرى به المتفرج تفاصيل الصورة . وواضح أن هناك فرقا كبيرا بين أن ترى رجلا بوضوح الى حد تستطيع فيه أن تحصى عدد النقط التى فى ربطة عنقه وأن تكون قادرا على أن تتبينه بطريقة غامضة فحسب وعلى الأخص اذا ما لوحظ — كما أظهرنا من قبل — ان مخرج الفيلم يستخدم الحجم الذى يجب أن يظهر فيه الشىء ليحصل على تأثير فنى محدد وهكذا فان جلوس المتفرج على قرب شديد أو بعد بعيد يمكن أن ينشأ عنه أشد أنواع التحريف وضوحا واثارة للاستياء لما قصده الفنان ، ولا يزال من المتعذر حتى الآن عرض الفيلم على عدد كبير من المتفرجين بحيث يرى كل منهم الصورة فى نسبها الصحيحة .

وفضلا عن ذلك فلابد بقدر الامكان أن يتخذ المتفرجون أماكنهم واحدا وراء آخر لأنه حين تمتد صفوف المقاعد بعيدا على الجانبين فان أولئك الذين يجلسون فى الأطراف سيرون الصورة مشوهة وهذا أسوأ .

فقدان الاستمرار فى المكان والزمان

فى الحياة الواقعية كل تجربة أو سلسلة من التجارب تعرض لكل من يشاهدها فى تعاقب مكانى وزمنى موصول . فقد أرى مثـلا شخصين يتحدثان معا فى حجرة . أنا واقف على بعد خمسة عشر قدما منهما وأستطيع أن أعبر المسافة فيما بيننا ولكن هذا التغيير لا يحدث بغتة ، اننى لا أستطيع أن أكون فجأة على بعد خمسة أقدام فحسب وانما لابد أن أتحرك فى المكان الذى يتوسط بيننا . اننى أستطيع أن أترك الحجرة ولكننى لا أستطيع أن أصير فجأة فى الشارع اذ لابد كى أصل الى الشارع أن أخرج من الحجرة خلال الباب وأنزل درجات السلم ، والأمر بالمثل مع الزمن فاننى لا أستطيع أن أرى فجأة ما سوف يفعله هذان الرجلان بعد رؤيتهما بعشر دقائق ، ان هذه الدقائق العشر يجب أن تمر أولا بتمامها لأنه ليس هناك فى الحياة الواقعية هزات فى الزمان أو المكان ، ان الزمن والمكان مستمران . ولكن الأمر ليس كذلك فى الفيلم فان الفترة الزمنية التى يجرى تصويرها يمكن أن تقطع فى أى لحظة وقد يعقب المنظر على الفور منظر آخر يحدث فى وقت مختلف تماما . كذلك يمكن بالطريقة نفسها قطع الاتصال فى المكان فقد أكون منذ لحظة واقفا على بعد مائة ياردة من البيت ثم فجأة أصبح أمامه قريبا منه ولربما كنت منذ لحظات فى سيدنى ولكننى أستطيع بعد ذلك على الفور أن أكون فى بوسطون وكل ما على هو أن أصـل شريطين فحسب .

والمؤكد أن هذه الحرية تحدد عادة أثناء الممارسة من حيث ان موضوع الفيلم يكون تسجيلا لحدث معين ، ولابد من مراعاة وحدة منطقية معينة بين الزمن والمكان تدخل فى نطاقها المناظر المتعددة وبالنسبة للزمن — خاصة — هناك قواعد محددة لابد من الامتثال لها . ان المناظر فى سياق أى فيلم

يعقب بعضها بعضا فى ترتيبها الزمنى — مالم يدخل فيه نوع من التحول الى الوراء ، كما يحدث مثلا فى استذكار مغامرات وأحلام وذكريات سابقة . وفى مثل هذه اللمحة يمر الوقت أيضا بطريقة طبيعية ولكن الحدث يقع خارج اطار القصة الأساسية ولا يتطلب بل ولا يدخل معها فى أى علاقة زمنية محددة (قبل أو بعد) ويقتضى تتابع الحوادث المنفصلة فى المناظر المفردة تتابعا مناسبا فى الزمن ، فاذا عرضت مثلا لقطة عامة لرجل يرفع غدارة ويطلقها فان رفعها واطلاقها لا يمكن تكرارهما فى لقطة كبيرة لأن ذلك قد يتطلب عمل سياق للأحداث التى حدثت فى الواقع فى نفس الوقت .

أما ان الأشياء تحدث فى وقت واحد فأمر يمكن فهم ببساطة متناهية اظهاره بعرض الأحداث فى صورة واحدة بعينها .. فلو اننى رأيت شخصا يكتب على منضدة فى مقدمة الصورة وشخصا آخر فى الخلف يعزف البيانو فان الموقف يشرح نفسه بنفسه فيما يتعلق بالزمن . ومهما يكن من أمر فان هذا المنهج يتجنب فى أكثر الأحيان لأسباب فنية ويؤلف الموقف من لقطات منفصلة .

واذا أريد ابداء سياقين من الأحداث على انهما حدثا فى وقت واحد فانه يمكن ببساطة عرضهما واحدا بعد آخر ومع ذلك يجب أن يكون واضحا من المضمون فى هذه الحالة حدوثهما فى وقت واحد وأكثر الطرق بدائية لاعطاء هذه المعلومة فى فيلم صامت هى استخدام العناوين المطبوعة (بينما كانت اليس تتأرجح بين الحياة والموت كان ادوارد يركب الباخرة فى سان فرنسسكو) أو يكون ذلك بشىء من هذا النوع .. ان سباقا للخيل أعلن بدؤه فى الساعة الثالثة وأربعين دقيقة . المنظر هو حجرة مليئة بالناس المهتمين بالسباق . شخص يمسك ساعة ويظهر عقاربها وهى تشير الى الساعة

الثالثة والأربعين . المنظر التالى — حلبة السباق والخيول تبدأ ويمكن أيضا عرض الأحداث التى تقع فى نفس الوقت بقطع المناظر المتعددة وتداخل أجزائها بحيث تعرض تطور الأحداث المختلفة واحدة بعد أخرى . ويجب الامتناع عن التدخل فى الاستمرار الزمنى داخل المنظر الواحد ، على أن الأمر لا يقتصر على وجوب الامتناع عن عرض الأشياء التى تحدث فى الوقت نفسه واحدة بعد أخرى بل ينبغى أيضا ألا يحذف شىء من الوقت . فاذا كان رجل يتحرك من الباب الى النافذة فيجب اظهار الحدث بتمامه وينبغى على سبيل المثال ألا يلغى الجزء المتوسط ويترك المتفرج ليرى الرجل وقد بدأ بحركة من الباب ثم فجأة يصل الى النافذة فان هذا يعطى الاحساس بانقطاع عنيف فى الحدث مالم يدخل شىء آخر لشغل الوقت الذى يتوسط بينهما بطريقة أخرى . ان فى الامكان اسقاط الوقت فى مجرى منظر من المناظر لانتاج تأثير كوميدى متعمد فحسب مثلما يحدث عندما يدخل شارلى شابلن محل رهونات ثم يخـرج توا دون معطفه ، ولما كان عرض الأحداث بأكملها يبدو فى أكثر الأحيان سخيفا وغير فنى لما فيها من زوائد فان مجرى الحدث يقطع أحيانا بأجزاء من مناظر حدثت فى نفس الوقت فى مكان آخـر وبهذه الطريقة يمكن اتخاذ الترتيبات كى تعرض لحظات من كل حدث هى وحدها الضرورية للحدث دون أن تحشد معها أشياء غير متناسقة فى الزمن . وفضلا عن هذا فان كل منظر فى الفيلم الجيد يجب أن يعد اعدادا جيدا فى السيناريو بحيث يتخذ كل شىء ضرورى — والضرورى وحده — مكانه فى أقصر مسافة زمنية .

ورغم ان الاستمرار الزمنى فى أى منظر منفرد يجب أن يبقى دون انقطاع فان العلاقة الزمنية بين المناظر التى تحدث فى أماكن مختلفة ليست محددة من الناحية المبدأية بحيث قد يكون محالا أن نقول ان كان المنظر

الثانى حدث قبل أو أثناء أو بعد المنظر الأول . وهذا يتضح تماما فى كثير من الأفلام التربوية حيث لا توجد صلة زمنية بل صلة فى الموضوع فحسب — مثال ذلك « ليست الأرانب وحدها بل الأسود أيضا يمكن ترويضها » . الصورة الأولى — تمثل الأرانب . وفى هذا المنظر يجب مراعاة الاستمرار الزمنى . الصورة الثانية — ترويض الأسود وهنا أيضا يجب ألا يقطع الاستمرار الزمنى — ومع ذلك فهذان المنظران ليس بينهما نوع من الصلة الزمنية فان ترويض الأسد يمكن أن يجرى قبل أو أثناء أو بعد العمل مع الأرانب . وبعبارة أخـرى فان الصلة الزمنية ليس لها نتيجـة ومن ثم فلا وجود لها .

ومثل هذه المواقف تنشأ أحيانا فى الأفلام القصصية ، فلئن كان المقصود أن تعقب السياقات بعضها بعضا فى الزمن فان مضمون الفيلم يجب أن يجعل هذه العلاقة واضحة تماما كما نفعل عند حدوثهما فى نفس الوقت ، لأن الحقيقة الواقعة وهى ان السياقين يعقب الواحد منهما الآخر على الشاشة لا يدل فى ذاته على وجوب فهمهما باعتبارهما متعاقبين فى الزمن .

ومهما يكن فان الفيلم يستطيع أن يأخذ بالنسبة للمكان والزمـان حريات أكبر بكثير مما يستطيع المسرح . فالمؤكد انه فى المسرح يسمح أيضا بأداء مشهد معين فى وقت ومكان مختلفين تماما عما فى المشهد السابق عليه ، ولكن المشاهد ذات الإستمرار الواقعى فى المكان والزمان تخرج فى زمن طويل ولا تسمح بأى انقطاع . ثم ان أى تغيير يبين بانقطاع محدد : تسدل الستار أو يشاع الظلام فى المسرح ورغم ذلك قد تتخيل ان المتفرجين يشعرون بضيق حين يرون كثيرا من الأحداث غير المترابطة فى المسرحية الواحدة . أما ان الأمر ليس كذلك فمرجعه واقعة غريبة جدا .. ان الوهم الذى تعطيه المسرحية (أو الفيلم) وهم جزئى فحسب .. ففى أى مشهد

معين تعطى القيمة للجانب الطبيعى ، ان الممثلين يجب أن يتكلموا مثلما يفعل الناس فى الحياة الواقعية — الخادم مثل الخادم والدوق مثل الدوق (بل هنا أيضا لدينا هذا التحديد .. الخادم والدوق يجب عليهما أن يتكلما بوضوح وبصوت مرتفع) . وينبغى ألا يوضع مصباح رومانى قديم ليضىء حجرة استقبال حديثة أو أن يوضع تليفون الى جانب سرير ديدمونة .. الا أن الحجرة لها ثلاثة جدران فحسب — أما الرابع وهو الذى يجب أن يتوسط بين المسرح والنظارة فمفقود .. ان أى متفرج سيضحك اذا ما سقط جزء من مناظر المشهد وكشف جدار الحجرة ليس شيئا سوى لوحة منقوشة أو اذا سمع دوى الطلقة قبل اطلاق الغدارة ببضع ثوان . ولكن كل متفرج يسلم بأنه فى المسرح لا يكون للحجرة الا ثلاثة جدران فحسب . وهـذا الانحراف عن الواقع مقبول لأن فن المسرح يتطلبه وذلك ما نعنيه حين نقول ان الوهم جزئى فحسب ..

ان المسرح اذا صـح القول موجـود فى نطاقين مختلفين ولكنهما متقاطعان .. فهو ينتج صورة مطابقة للطبيعة ولكنه لا ينتج الا جزءا من الطبيعة منفصلا فى الزمن والمكان عن الزمن والمكان الفعليين فى دار العرض حيث يجلس المتفرجون .

ان خشبة المسرح تكون فى وقت واحد بمثابة واجهة العرض وما فيها من معروضات وكذلك مشهد الحدث . ومن ثم تدخل فى نطاق الخيال . وعنصر الوهم أقوى نسبيا فى المسرح لأن مكانا فعليا (المسرح) ومرورا فعليا للزمن يتهيأن فيه . ولكن عنصر الوهم يكون طفيفا للغاية عندما تنظر الى صورة — مثلا صورة موضوعة على منضدة أمامنا .. ان الصورة مثل خشبة المسرح تمثل مكانا معينا ووقتا معينا (لحظة من الوقت) ولكنها لا تفعل هذا مثلما يحدث فى المسرح بمعونة مكان فعلى ومرور فعلى للزمن .

ان سطح الصورة « يدل » على مكان مصور وذلك أمر فيه كثير من التحديد بحيث ان سطح الصورة لا يعطينا بحال من الأحوال الوهم بمكان فعلى .

أما الفيلم — الصورة المتحركة — فيتوسط بين المسرح والصورة الساكنة . انه يعوض المكان وهو لا يفعل ذلك على نحو ما يحدث على خشبة المسرح بمعونة مكان حقيقى بل كما هو الحال فى التصوير العادى بسطح مستو . ورغم هذا فان هناك أسبابا متعددة لا تجعل انطباع المكان ضعيفا الى الحد الذى يوجد فى الصورة الساكنة . وثمة وهم معين بالعمق يستولى على المتفرج .. ومرة أخرى على العكس من التصوير يمضى الوقت أثناء عرض الفيلم كما يحدث فى المسرح .

وهذا الانقضاء للوقت يمكن أن ينتفع به فى تصوير حدث واقعى ولكنه رغم ذلك ليس جامدا الى حد لا يمكن فيه قطعه بوقفات فى الزمن دون أن يشعر المتفرج ان هذه الوقفات تحدث فيه عنفا . والحقيقة هى أن الفيلم يحتفظ بشىء من طبيعة الصورة المستوية ذات البعدين . فان الصور يمكن أن تعرض وقتا طويلا أو قصيرا حسبما يرغب الانسان ويمكن عرضها واحدة بعد أخرى حتى اذا كانت تصور فترات زمنية مختلفة بعضها عن بعض كل الاختلاف .

وهكذا فان الفيلم مثل المسرح يمدنا بوهم جزئى وهو الى حد معين يعطى انطباع الحياة الواقعية . وهذا العنصر يكون أقوى فى الفيلم نظرا الى أنه على عكس المسرح يستطيع بالفعل أن يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى — أى انها حياة غير مموهة . ومن ناحية أخرى فانه يأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الاطلاق . ولكن الفيلم يفقد الألوان وعمق الأبعاد الثلاثة ، واذ تحده أطراف الشاشة بشدة الخ يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية ، وهو فى وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حى .

ومن هذا ينشأ التبرير الفنى لما يسمى المونتاج . وقد بينا من قبل ان الفيلم — الذى يسجل المواقف الواقعية على أشرطة من السليولويد يمكن ربطها معا — يملك قدرة على أن يضع جنبا الى جنب أشياء ليس بينها أى صلة فى الزمن والمكان الواقعيين على الاطلاق . ومع ذلك فهذه القدرة كانت فى الأول قدرة ميكانيكية بحتة ولربما تتوقع من المتفرج أن يغلب على أمره بضيق طبيعى شبيه بدوار البحر عندما يشهد فيلما ألف من لقطات مختلفة .. مثلا فى المنظر الأول يكتشف أن رجلا يدق جرس الباب الأمامى لبيت ما ثم يظهر بعد ذلك مباشرة منظر مختلف تماما داخل البيت وخادمة مقبلة لترد على الطارق ، وهكذا يكون المتفرج قد أخذ بعنف عبر الباب المغلق وتفتح الخادمة الباب ونرى الزائر . ثم فجأة يتغير المنظر مرة أخرى فنرى الخادمة عبر عيون الزائر وهو تغيير آخر يكسر الرقبة فى جزء من الثانية . ثم تظهر امرأة فى الجزء الخلفى من داخل البيت . وفى اللحظة التالية نكون قد اجتزنا المسافة التى تفصلنا عنها فنجد أنفسنا قريبين منها .

وقد يعتقد البعض أن هذا التغيير السريع للمكان يبعث على الضيق ، الا أن كل من يذهب الى دور السينما يعرف انه ليس هناك بالفعل هـذا الاحساس بالأشياء بل ان منظرا مثل الذى وصفناه توا يمكن أن يشاهد بارتياح كامل .. كيف يمكن تفسير هذا ؟ اننا تحدثنا كما لو كان السياق قد حدث بالفعل ، ولكنه ليس حقيقيا ثم — وهذا أمر له عظيم الأهمية ، ان المتفرجين ليس لديهم الوهم (الكامل) بحقيقته لأنه — كما قلت من قبل — الوهم جزئى فحسب والفيلم يعطى فى وقت واحد تأثير الحدث الفعلى وتأثير الصورة .

واذن فان احدى نتائج « صورة الفيلم » هى الشعور بأن سياق المشاهد المختلفة من حيث الزمان والمكان لا يتم بطريقة تعسفية . ان الشخص ينظر

اليها بالهدوء نفسه الذى ينظر به الى مجموعة من الصور العادية . وكما أننا لا ننزعج اطلاقا حين نجد أماكن مختلفة ولحظات مختلفة من الزمن مسجلة فى مثل هذه الصورة فكذلك لا يبدو الأمر مزعجا فى الفيلم . فاذا رأينا فى لحظة ما صورة بعيدة لامرأة جالسة فى مؤخرة الحجرة ثم رأينا بعد ذلك صورة وجهها من قريب فاننا ببساطة نشعر اننا قد قلبنا صفحة أخرى واننا نرى صورة جديدة . ولو ان صور الفيلم أعطت انطباعا مكانيا قويا جدا فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالا . ان انعدام الواقعية جزئيا فى صورة الفيلم هو الذى يجعل المونتاج ممكنا . وبينما يختلف المسرح عن الحياة الواقعية فى أن الجدار الرابع مفقود فحسب وان وضع الحدث يتغير والناس يتكلمون بلغة مسرحية، فان الفيلم ينحرف ، عنها بعمق أكبر من ذلك كثيرا . ثم ان وضع المتفرج يتغير باستمرار حيث يجب أن نعتبره جالسا فى مركز الكاميرا . والمتفرج فى المسرح يكون دائما على نفس المسافة من خشبة المسرح . أما فى دور السينما فالمتفرج يبدو كأنه يقفز من مكان الى آخر وهو يشهد عن بعد ، عن قرب ، من أعلى ، خلال نافذة ، من الجانب الأيمن ، ومن الجانب الأيسر ، ولكن هذا الوصف من الناحية الفعلية كما قيل من قبل مضلل تماما لأنه يعالج الموقف باعتباره واقعيا من الناحية الطبيعية . وبدلا من ذلك فان الصور التى تلتقط من أشد الزوايا اختلافا تتابع بعضها وراء بعض ، ورغم ان وضع المكان كان يتغير باستمرار عند التقاطها فليس المتفرج مضطرا الى أن يضاعف هذا القلق كله .

ولقد يشعر كثير من الناس الذين ألفوا التفكير الواضح ان هذه النظرية الخاصة عن « الوهم الجزئى » غامضة مبهمة — أليس جوهر الوهم هو انه يجب أن يكون تاما ؟ وهل يمكن حين يكون الشخص محوطا بأصدقائه جالسا على كرسى فى بيته بنيويورك أن يتخيل نفسه فى باريس ؟ هل يستطيع

الشخص أن يعتقد أنه ينظر الى حجرة بينما كان هناك شارع منذ لحظة ؟ نعم انه يستطيع ، فان الوهم وفقا لعلم النفس الذى ولى زمانه والذى لا يزال راسخ الجذور فى التفكير الشعبى لا يمكن أن يكون قويا الا اذا كان كاملا فى كل تفصيلاته . وكل انسان يعرف ان أى « شخبطة » صبيانية غير متقنة لرسم وجه الانسان تتألف من نقطتين وشولة وشرطة ولكنها يمكن أن تكون مليئة بالتعبير فتصور الغضب والانبساط أو الخوف . ان الانطباع يكون قويا رغم ان الرسم أبعد ما يكون عن التمام . والسبب فى أنه يكفى هو أننا فى الحياة الواقعية لا ندرك بحال من الأحوال كل التفاصيل .. اننا اذا لاحظنا التعبير المرتسم على وجه شخص ما لا نستطيع القول ان كان له عيون زرقاء أو بنية وان كان يلبس قبعة أو لا وهذا دواليك ، نعنى بهذا أننا فى الحياة الواقعية نرضى بأن نلتقط العناصر الأساسية وهى تعطينا كل ما نحتاج معرفته ، ومن ثم فاننا حين ننتج صورة هذه العناصر الأساسية نرضى بها ونحصل على انطباع كامـل أقوى ما يكون لأنه مركز فنيا وصناعيا . والأمر بالمثل فى الفيلم أو المسرح فطالما عرضت العناصر الأساسية فى أى حدث فان الوهم يحدث ، وطالما ان الناس الذين على الشاشة يسلكون مثل الكائنات البشرية ولهم تجارب انسانية فليس من الضرورى لنا أن نراهم أمامنا كائنات جوهرية حية أو نراهم وهم يشغلون مكانا فعليا .. انهم حقيقيون بقدر كاف كما هم . هكذا نستطيع أن ندرك الأشـياء والأحداث كأنها حية . وفى الوقت نفسه خيالية .. أشياء واقعية ونماذج ضوئية بسيطة على شاشة العرض وهذه الحقيقة الواقعة هى التى تجعل فن الفيلم ممكنا .

ان عيوننا ليست جهازا يعمل مستقلا عن بقية الجسم . انها تعمل فى تعاون مستمر مع الأعضاء الحسية الأخرى . ومن ثم تنتج ظواهر مثيرة للدهشة اذا طلب من العيون أن تؤدى أفكارا دون أن تؤيدها الاحساسات الأخرى — وهكذا معروف مثلا ان احساسا بالدوار ينتج عند مشاهدة فيلم التقطت صوره بكاميرا متحركة بسرعة شديدة . وهذا الدوار تحدثه العيون التى تشارك فى عالم مختلف عن العالم الذى تدل عليه حواس الجسم الحركية بينما هى فى حالة سكون . ان العيون تعمل كما لو كان الجسم يتحرك ككل بينما الحواس الأخرى ومن بينها حاسة التوازن تسجل انها فى حالة سكون .

ان احساسنا بالتوازن عندما نشاهد فيلما يتوقف على ما تبلغه العينان عنه ولا يتلقى كما هو الحال فى الحياة الواقعية منبها حركيا . ومن هنا يلحق الخطا بتوازيات معينة هى التى ترسم أحيانا للمقــارنة بين العين الانسانية والكاميرا فى عملهما — مثال ذلك المقارنة بين حركة العيون وحركة الكاميرا ، فلو اننى أدرت عينى أو رأسى لتغير مجال الرؤية ولربما كنت منذ لحظة أنظر الى الباب — أما الآن فأنظر الى دولاب الكتب ثم الى المنضدة فى حجرة الطعام وبعدها الى النافذة — ومع ذلك فهذا المنظر الاجمالى (البانورامى) لا يمر أمام عينى ولا يعطى الانطباع بأن الأشياء المتعددة تتحرك . اننى أدرك بدلا من ذلك ان الحجرة ساكنة كما هى العادة ولكن اتجاه نظرتى هو الذى يتغير وهذا هو السبب فى اننى أرى أجــزاء أخرى من الحجرة غير المتحركة .

وليس هذا هو الحال فى الفيلم ، فلو ان الكاميرا أديرت أثناء التقاط الصورة لظهر دولاب الكتب والمنضدة والباب تباعا على الشاشة عندما

تسقط عليها الصورة ، ولبدا ان هذه الأشياء هى التى تتحرك . فحيث ان الكاميرا ليست جزءا من جسم المتفرج مثل رأسه وعينيه فانه لا يستطيع أن يقول انها أديرت .. انه يستطيع أن يرى الأشياء على الشاشة وهى تزاح من مكانها وينتهى منذ البداية الى افتراض انها تتحرك .

مثال ذلك منظر فى فيلم « السادة الجدد Les Nouveaux Messieurs لجاك فيدير تمر الكاميرا فيه بسرعة على طول جدار مغطى بالاعلانات ، والنتيجة هى أن الجدار يبدو كأنه يتحرك أمام الكاميرا . ولو ان المنظر الذى صور بسيط جدا على الفهم أو كان من السهل التعرف الى الاتجاه فيه ، فان المتفرج يصحح هذا الانطباع بسرعة أكثر أو أقل . فلو ان الكاميرا وجهت مثلا فى الأول نحو ساقى رجل ثم اتجهت فى بطء الى أعلى نحو رأسه فان المتفرج يعرف جيدا ان الرجل لم يضع قدميه أولا أمام كاميرا ساكنة ، ومع ذلك فان مخرجى الأفلام كثيرا ما يرون أو يحولون الكاميرا ليلتقطوا صورا ليس من السهل جدا ادراكها ، وعندئذ يتبع ذلك احساس يتحول قد لا يكون مقصودا وربما يؤدى فى سهولة إلى شعور المتفرجين بالدوخة .

وهذا الاختلاف بين حركات العيون وحركات الكاميرا يزداد لأن صورة الفيلم — كما ذكرت من قبل — لها حد ثابت بينما مجال الرؤية لعيوننا غير محدود من الناحية العملية . ان أشياء جديدة تظهر على الدوام داخل اطار الصورة ثم تختفى مرة أخرى . أما بالنسبة للعيون فهناك عدم انقطاع فى الاستمرار المكانى الذى تتقلب النظرة خلاله بحريتها .

وهكذا هناك نسبية الحركة فى الفيلم ، وحيث ان ثمة احساسات جسمية تدل ان كانت الكاميرا فى حالة سكون أو حركة وان كانت فى حركة فبأى سرعة وفى أى اتجاه ، فان المفروض — مالم يقم دليل آخر — أن يكون وضع الكاميرا ثابتا .

ومن ثم اذا كان فى الصورة شىء يتحرك فان هذه الحركة ترى بادىء ذى بدء كحركة الشىء نفسه نتيجة حركة الكاميرا التى تجرى أمام شىء ساكن . وهذا يؤدى فى أقصى الحالات الى انقلاب اتجاه الحركة . فاذا صورت سيارة متحركة مثلا من سيارة أخرى تلحق بها فان الصورة النهائية للسيارة ستظهر وكأنما هى تتحرك الى الوراء . ويمكن مع ذلك توضيح أى الحركات هى النسبية وأيها هى المطلقة وذلك بطبيعة الأشياء المعروضة فى الصورة وسلوكها . فاذا اتضح من الصورة أن الكاميرا كانت موضوعة فى سيارة متحركة أى اذا رؤيت أجزاء من هذه السيارة فى الصورة وظلت هذه الأجزاء على عكس المنظر العام باقية فى نفس المكان من الصورة فان السيارة ستدرك باعتبارها متحركة والمنظر المحيط بها ثابتا . ثم هناك أيضا تناسب بين الأبعاد المكانية — أعلى — أسفل — وهكذا دواليك ، والى هذا التناسب ترجع جزئيا الظواهر التى وصفناها من قبل فى القسم الخاص بتحديد الصورة . ان صورة سطح مائل قد لا تعطى مظهر الانحدار — لأنه ليس ثمة احساس بالجاذبية لمساعدة المتفرج على التحقق من الاتجاه الى أعلى والى أسفل ، ومحال أن نشعر هل كانت الكاميرا مستقيمة الوضع أو موضوعة بزاوية وبناء عليه فما دام ليس هناك ما يدل على العكس فان لوحة العرض تدرك عموديته ، ولو ان الكاميرا علقت فوق سرير لتظهر رأس رجل راقد فيه من أعلى ، فمن السهل أن يؤدى ذلك الى حدوث انطباع بأن الرجل جالس فى وضع مستقيم وان الوسادة عمودية . ان الشاشة عمودية وان تكن بالفعل تعرض مسطحا أفقيا نظرا الى أن الكاميرا أديرت الى أسفل . وهذا الأثر لا يمكن تجنبه الا باظهار قدر كاف من الأشياء المحيطة فى الصورة لكى نعطى المتفرج اتجاهه .

أما بالنسبة للحواس الأخرى فانه ما من انسان ذهب لمشاهدة فيلم

صامت وهو غير متحيز افتقد الأصوات التى كان يمكن سماعها لو ان الحوادث نفسها جرت فى الحياة الواقعية . فلا أحد افتقد صوت الاقدام السائرة أو حفيف الأوراق أو دق الساعة . ان نقص مثل هذه الأصوات (وطبيعى ان الكلام من بين هذه الأصوات) كان يكاد لا يظهر على الاطلاق رغم ان هذه الأصوات لم تكن لتفقد فى الحياة الواقعية الا بصدمة مؤيسة . ان الناس كانوا يتقبلون صمت الصور المتحركة كأمر مسلم به لأنهم لم يفقدوا قط الشعور بأن ما يرونه هو فى آخر الأمر صور لا غير ومع ذلك فهذا الشعور وحده قد لايكون كافيا لمنع الشعور بنقص الأصوات باعتباره انتهاكا غير سار للوهم . أما ان ذلك لم يحدث فمرتبط مرة أخرى بما شرحناه من قبل ، انه لكى نحصل على انطباع كامل فليس من الضرورى أن يكون كاملا بالمعنى الطبيعى . ان جميع أنواع الأشياء الموجودة فى الحياة الواقعية يمكن تركها ما دام القدر المعروض يحتوى العناصر الأساسية .

ان نقص الصوت فى الفيلم الصامت لم يتضح الا بعد ما عرفت الأفلام الناطقة ولكن ذلك لا يثبت شيئا وليس حجة ضد مقدرات الفيلم الصامت حتى منذ أدخل الصوت فى الفيلم .

والأمر بالمثل فى الاحساس بالرائحة . لقد يكون هناك أناس اذا رأوا على الشاشة قداسا كاثوليكيا رومانيا تخيلوا انهم يستطيعون شم رائحة البخور ، ولكن أحدا لن يفتقد الحافز الى ذلك ، ان الاحساسات بالرائحة والتوازن أو اللمس لا تنتقل بالطبع اطلاقا فى الفيلم عن طريق المنبهات المباشرة بل يوحى بها بطريقة غير مباشرة عن طريق الرؤية . ومن هنا تنشأ القاعدة الهامة القائلة بأنه ليس من اللائق صنع أفلام لأحداث لا يمكن التعبير عن معالمها الرئيسية بطريقة مرئية . طبيعى ان طلقة المسدس قد تحدث باعتبارها النقطة الرئيسية فى فيلم صامت ، والمخرج البارع يستطيع أن يتصرف فى

الصوت الفعلى للطلقة ، وانه ليكفى المتفرج أن يرى المسدس وهو يطلق ولكن من الممكن أن يرى الرجل الجريح وهو يسقط . وفى فيلم « أرصفة نيويورك » لجوزيف فون ستيرنبرج جعلت الطلقة بارزة للعيان ببراعة شديدة عندما انطلق سرب من الطيور الفزعة بطريقة مفاجئة .

صناعة الفيـــلم

أوضحنا من قبل ان الصور التى تتلقاها من العالم الطبيعى تختلف عن تلك التى نراها على شاشة السينما . وقد فعلنا هذا لتفنيد القول بأن الفيلم ليس شيئا سوى صورة ميكانيكية خافية من الحياة الواقعية وأمدنا التحليل بالمعلومات التى نستطيع بها أن نأمل الآن فى استنباط مبادىء فن الفيلم .

وطبيعى ان الصورة المتحركة بذاتها تتجه الى ارضاء الرغبة فى الحصول على تقارير صادقة عن الأشياء الغريبة المثيرة التى تحدث فى عالمنا هذا . ان أول احساس يمدنا به الفيلم فى أوائل عهده حيث كان يعرض فى قاعات الموسيقى هو تصوير الحاجيات اليومية على الشاشة بطريقة شبيهة بالحياة . وكان النـاس يطربون كثيرا حين يرون قاطـرة تقترب بأقصى سرعة ، أو الامبراطور بشخصه ممتطيا جوادا فى طريق أونتر دين لندن ، وفى تلك الأيام كانت المتعة التى يمنحها الفيلم مستمدة كلها تقريبا من مادة الموضوع ولم يتطور فن الفيلم الا تدريجيا عندما بدأ منتجو الصور المتحركة بوعى أو دون وعى فى غرس الممكنات الخاصـة بفن التصوير السينمائى وأن يطبقوها متجهين الى ابتداع منتجات فنية . وسيظل مدى التأثير الذى يحدثه استخدام هذه الوسائل التعبيرية على جمهور المتفرجين من المسائل الجدلية . ولكن المؤكد ان نجاح شباك التذاكر يتوقف حتى الآن على ما هو معروض أكثر مما يتوقف على البحث فيما اذا كان معروضا بطريقة فنية .

ان مخرج الفيلم نفسه يقع تحت تأثير التشابه القوى بين مادته المصورة والواقع والكاميرا تتميز عن أدوات النحات أو الرسام — التى لا تنتج

بذاتها شيئا يشابه الطبيعة بأنها طالما تبدأ فى الدوران ينتج عن ذلك بطريقة آلية شىء شبيه بالعالم الواقعى . وثمة خطر جسيم هو أن صانع الفيلم سيبقى راضيا بمثل هذا النتاج الذى لا شكل له . ومن المهم لكى يبتدع فنان الفيلم عملا فنيا أن يؤكد خصائص أداته ، ومع ذلك فهذا ما يجب أن يجرى بطريقة تضمن ألا يدمر طابع الأشياء المعروضة بل أحرى به أن يدعم ويركز ويفسر ، وستكون مهمتنا التالية أن نقدم نماذج نوضح بها كيف ان الخصائص المتعددة لمادة الفيلم يمكن أن تستخدم ، وقد استخدمت بالفعل لتحقيق آثار فنية .

الاستخدام الفنى لعرض الصور على سطح مستو

فى قسم سابق أوضحت الظروف التى تنشأ عن الحقيقة الواقعة ، وهى انه فى التصوير الفوتوغرافى تعرض الأجسام ذات الأبعاد الثلاثة والأماكن على لوحة ذات بعدين أى سطح الصورة — وقد أثبتنا أولا انه يمكن انتاج صورة متميزة للشىء أو انتاج صورة على أى نحو آخر وفقا للمنظر الذى يختار له . وعندما كان فن الفيلم فى طفولته — لم يكن أحد يلقى اهتماما كثيرا الى دقائق هذه المشاكل . كانت الكاميرا توضع مباشرة أمام الناس الذين يراد تصويرهم كى يمكن رؤية وجوههم وحركاتهم بسهولة ، ولو انه أريد عرض صورة ما فان المصور كان يقف أمام البيت مباشرة على مسافة لا تدع شيئا من الصورة . ولقد تحققت بالتدريج فحسب الآثار الخاصة التى يمكن انجازها بوسائل العرض المنظور .

ففى فيلم المهاجر لشابلن يعرض المنظر الافتتاحى مركبا تهتز بطريقة مفزعة وجميع الركاب فيه قد انتابهم دوار البحر وهم يترنحون الى جانب المركب ويضغطون أيديهم على أفواههم ثم تجىء اللقطة الأولى لشارلى شابلن ، انه يرى متشبثا بجانب المركب وظهره الى المتفرجين ورأسه منحنية وساقاه ترفسان فى عنف فيظن الجميع ان الشيطان المسكين يدفع ضريبته للبحر ولكن فجأة يرتفع شارلى بقامته ويستدير فيتبين انه اصطاد سمكة كبيرة بعصاه — ان أثر المفاجأة يتحقق بالاستفادة من الحقيقة الواقعة وهى ان المتفرج سينظر الى الموقف من وضع خاص محدد والفكرة التى وراء المنظر ليست بعد ان « رجلا يصنع كذا أو كيت من الأشياء ، مثال ذلك انه

يصطاد السمك أو انه مصاب بالدوار » . بل الفكرة ان رجلا يصنع كذا وكيت وفى الوقت نفسه يرقبه المتفرج من نقطة معينة . وعنصر المفاجأة لا يوجد الا عندما يرى المنظر من وضع واحد معين . فلو ان المنظر التقط من ناحية الماء لتحقق النظارة على الفور ان شارلى لم يكن مريضا وانما يصطاد ، ومن ثم ما كانت لتنشأ منذ البداية هذه الفكرة الخاطئة . ان الاختراع لم يعد يهتم بمادة الموضوع فحسب بل انه يعتبر اختراعا سينمائيا بقدر ما تستخدم فيه ملامح محددة من فن الفيلم كوسيلة لضمان التأثير .

وان من طبيعة مثل هذا المنظر ان ما يحدث فيه يجب ألا يكون واضحا للنظارة ولكى يحصل الفنان على تأثير خاص فانه يعمل بالضبط على عكس المبدأ القائل « المنظر الأكثر تميزا » .

ففى فيلم « فود فيل » لدوبون ، كان أول ظهور للشخصية الرئيسية مخططا علــى أساس قدر كبير من المبدأ نفسه — المتهم جانجز يرى جالسا أمام المدعى الذى يحقق معه ، وجهه لا يكاد يظهر ، بل لا يرى فيه الا ظهره العريض مع رقم كبير خيط فى سترته . وهكذا فانه بمساعدة رمز صورى أمكن توضيح فكرة تعتبر فى ذاتها مجردة وعقلية محضة غير مرئية . ان هذا لا يعدو أن يكون واحدا من الجمهور — ليس فردا ولكنه بكل بساطة — رقم .

وكان من الممكن فى فيلم يعد على أساس أكثر خيالا أن يظهر المتهم دون رأس ، وبدلا من الرأس يظهر رقم سائب فوق الجذع — كما يحدث أحيانا فى الكاريكاتير (جسم رجل الأعمــال تعتليه علامة الدولار بدلا من رأس بشرى) ومهما يكن من أمر فان ما يأخذ الابصار فى منظر دوبون هو انه لكى يرمز للمجرد لم يجد ضرورة للتدخل فى الواقع ، وانما اختير منظر طبيعى للغاية يبرره الحدث ، وأمكن الحصول على التأثير المرغوب

بالتقاط الصورة من زاوية خاصة فحسب — حادث غير مفتعل ولكن من نوع خاص . وقد اختير المنظر وسجل بحيث جاء نموذجيا ورمزيا .

وهكذا فان الظروف التى تلتقط فيها الصورة (وفى مثالنا اختيار زاوية خاصة للتصوير) لا تعالج باعتبارها كميات مهملة أو شرور لابد منها وانما تبرز بوعى كعوامل تساهم فى تكوين الصورة . والحق ان الأثر الفنى يحقق فى وضوح باستخدامها . ان الحدث (الحوار بين المحقق والمتهم) فى ذاته يتميز عن الصورة التى التقطت له بالمركز الخاص الذى أخذت منه الصورة . وقد كان لابد من اختياره على وجه التحديد من بين مائة من الممكنات البصرية . ولكن هذا التحديد نفسه يتيح الفرصة الفنية لجعل الحدث الخاص الجارى تصويره يؤدى فكرة معينة .

ويجب ألا تؤخذ المحاولة الراهنة لاجراء تحليل منظم باعتبارها وصفا سيكولوجيا للطريقة التى اخترع بها هذا المنظر ، وبعبارة أخرى ، ألا تؤخذ على أن المقصود منها هو ان العملية العقلية التى قام بها دوبون كانت شيئا مثل هذا : لابد أن أحصل على تمثيل رمزى للمتهم باعتباره لا شيء سوى انه رقم — أى منهم اتبع لانتاج هذا التأثير ؟ آه — زاوية الكاميرا . دعنى أفكر « فانه ربما يكون الأمر قد حدث بطريقة مضادة — ربما يكون المخرج قد رأى المتهم عرضا من الخلف وهكذا أضاءت فى عقله الفكرة السعيدة . ونحن نهتم فقط بتحليل العمل بعد انتهائه ودراسة آثاره .

أما فى الأفلام الروسية — وقد نقل عنها الفكرة آخرون — فان القوة المسيطرة للشخصية كثيرا ما يعبر عنها بتصوير اللقطة من وجهة نظر « عين الدودة » ، فاذا أرادت الكاميرا أن تصور قائدا صناعيا أو عسكريا فانها تنظر اليه من أسفل الى أعلى كأنما تنظر الى جبل .. وهنا مرة أخرى فان الحقيقة الواقعة وهى أن الممثل لابد أن تلتقط صورته من وجهة نظر

معينة لا تتناول باستهانة وانما تستغل بوعى ، ان زاوية المنظر تكتسب معنى والصورة تحولت الى مزية .

ويمكن انتاج تأثير مزدوج حين توضع الكاميرا ببراعة ، فاذا أريد تحقيق انطباع فنى يكون هذا التأثير المزدوج ضروريا ويجب ألا تقتصر على اظهار الموضوع بطريقة متميزة بل يجب فى الوقت نفسه ارضاء احساس المتفرج بالشكل ..

ان تصوير شخص أوتوقراطى من أسفل لا يبرز التأثير الذى ينبغى أن يكون لهذه الشخصية على المتفرجين فحسب بل ينتج عنه أيضا — اذا نفذ ببراعة — تأثير أخاذ بالشكل انه من غير المألوف — أو هكذا كان حتى بضع سنوات — أن يدرك بوعى مثل هذه الصورة المشوهة للجسم البشرى . فضخامة الجسم وبعد الرأس جدا فى قمة الشكل يبدو صغيرا للغاية نظرا لقصر المسافة الأمامية ، النقلات المكانية الغريبة فى تكوين الوجه (طريقة بروز أرنبة الأنف ومنخاريه الأسودين فوق الشارب والذقن منظورة من أسفل) ، هذا كله يحدث اهتماما قويا بالشكل لا يستلزم أى شىء بالنسبة للمضمون . ان غرابة هذا المنظر وما فيه من مفاجأة غير متوقعة لهما تأثير ضربة عقلية بارعة (الحصول على زاوية جديدة للشىء) فانها تبرز الجانب غير المألوف فى الشىء المألوف .

ان فيلم « استراحة » لرينيه كلير يحتوى صورة فتاة ترقص الباليه فوق لوحة من الزجاج . وقد التقطت الصورة من أسفل عبر الزجاج . وبينما ترقص الفتاة ينفتح ثوبها الشفاف وينغلق مثل بتلات الزهرة ، فى وسط هذا التويج يظهر اللعب الغريب المضحك بالساقين . ان السرور الذى يحدث من مثل هذه اللقطة الغريبة للغاية يكون فى أول أمره شكليا محضا خاليا من أى معنى . فهو لا ينشأ الا من المفاجأة التصويرية فاذا كان لها بالاضافة الى

ذلك شيء من الدلالة فان قيمتها ستكون أكبر . مثال ذلك ان العنصر الشهوانى فى الرقص يمكن ابرازه بحرية تامة بمثل هذا الوضع للكاميرا .

ان زوايا الكاميرا تختار غالبا لأهميتها الشكلية فحسب وليس لمعناها ، ولربما اكتشف المخرج زاوية بارعة يصر على استخدامها ولو لم يكن لها دلالة . ولابد فى الفيلم الجيد أن تكون كل لقطة مساعدة للحدث .

ورغم ذلك فان المخرجين كثيرا جدا ما يسمحون لأنفسهم أن ينساقوا الى انتهاك هذا المبدأ . انهم يظهرون شخصين يتحدثان معا ويلتقطون لهما صورة على مستوى النظر ، ثم فجأة ينظرون الى رأسيهما من السقف رغم ان هذا لا يحقق أو يثبت أو يغير شيئا . وكل ما ينجح هؤلاء المخرجون فى انجازه هو خيانة فنهم .

ففى فيلم « غرام جان دارك » الجميل لكارل درير تجرى مناقشات طويلة بين الكهنة والفتاة . وهذا ليس موضوعا مثمرا للكاميرا ، ان الأهمية الحقيقية لهذه المناظر تكمن فى الكلمة المنطوقة . أما من الناحية البصرية فليس هناك الا الشيء القليل من التنوع الذى يمكن استنباطه من المواجهات التى لا تنتهى بين متكلمين يتحادثان . والمؤكد ان حل الأشكال هو تجنب وضع مناظر مثل هذه فى فيلم صامت ولكن كارل دريير قرر أن يتخذ سبيلا وكان فى هذا على خطأ . لقد حاول أن يدخل الحركة فى هذه الموضوعات غير الملهمة من ناحية التصوير السينمائى بتنويع الشكل .. كانت الكاميرا نشيطة الى أقصى الحدود ، فقد التقطت صورة رأس الفتاة بميل من أعلى ثم وجهت بزاوية عبر ذقنها وارتفعت الى مناخير القاضى الكهنوتى وجرت مسرعة تجاه جبهته وأخذته من أمام وهو يوجه سؤالا ومن جنب وهو يوجه السؤال التالى ، وباختصار نسق مثير من لوحات رائعة ولكن يعوزها أقل معنى فنى ، فهذا اللهو الجانبى لا يساعد المتفرج على أن يدرك التحقيق

الذى يجرى مع الفتاة بل على العكس أن تسليته تجرى بطريقة غير ملائمة لمنع شعوره بالضيق كما يجب أن يكون مثيرا .

ان الشكل من أجل الشكل — هذه هى الصخرة التى يتحطم عليها كثيرون من فنانى الأفلام وبخاصة الفرنسيون منهم . ان زوايا الكاميرا الغريبة التى توجد فى كثير من الأفلام الحديثة — سـواء أنجزت عن عمد أو اتخذت من حيث هى فحسب — كان ينظـر اليهـا فى الأيام الأولى للتصوير والفيلم عن أنها من سوء التصرف . ففى تلك الأيام كان كل شخص يشعر بالخجل اذا قدم للمتفرجين زاوية مائلة للكاميرا .. فما هى أسباب هذا التغيير ؟ ان الافتتان بالأفلام الأولى يكمن فيما كان يرى على الشاشة من حركة الأشياء التى تشبه بالضبط أصولها فى الحياة الواقعية وتتصرف مثلها فى أدق تفاصيلها . وهذا الموقف تجاه الفيلم حدد بطريقة طبيعية الوضع الذى تلتقط منه الصور ، فأى شىء كان يراد تصويره كانت تلتقط صورته من الزاوية التى تعرضه وتعرض حركاته بأقصى درجة من الوضوح . كانت مهمة الكاميرا فى الواقع لا تزيد عن التقاط للحياة وتسجيلها فلم تكن تبحث بعد الفكرة القائلة بأن الطريقة التى يتم بها هذا العمل قد تكون قيمة فى ذاتها أو انها قد تسجل المعلومات بطريقة ربما أكثر كفاية .. ان الناس فى تلك الأيام لم يكونوا يعالجون الفيلم باعتباره فنا بل مجـرد أداة للتسجيل — وكان واضحا ان التشويه خطأ حيث انه لم يكن متعمدا بعد .

ولم تتحقق امكانية استخدام الخلافات بين الفيلم والحياة الواقعية بصناعة صور لها دلالة شكلية الا تدريجيا وربما كان ذلك فى البداية دون قصد متعمد . وما كان فى السابق يتجاهل أو يتقبل ببساطة صار الآن يطور بذكاء ويعرض ويحول الى أداة تخدم الرغبة فى الابداع الفنى ، ولم يكن الشىء من حيث هو له بعد الاعتبار الأول انما كان يأخذ مكانه فى الأهمية

بتقديم الصور لخصائصه والعمل على اظهار فكرة كامنة هلم جرا . وبقى بعد ذلك جانب آخر يحتاج الى بحث . فان الزاوية غير المألوفة للكاميرا (مثل الزاوية التى ذكرناها من قبل) لا يزال لها نتيجة أخرى منفصلة عن تمييز الشىء بمعنى خاص أو ادخال عنصر المفاجأة الجذاب بالأشكال غير المتوقعة التى يمكن أن يتخذها شىء مألوف . لقد قال بودوفكين ان الفيلم يسعى الى أن يتجاوز بالمتفرج نطاق التصورات البشرية العادية ..

ان النظر بالنسبة للشخص العادى فى الحياة اليومية هو فى بساطة وسيلة يتعرف بها اتجاهه فى العالم الطبيعى ، وهو على وجه الاجمال لا يرى من الأشياء المحيطة به الا القدر الكافى اللازم لأغراضه ، فلو أن رجلا وقف عند حاجز محل الخردوات لكان المتوقع أن يلقى البائع الى التعبير المرتسم على وجه الزبون اهتماما أقل من اهتمامه بنوع ربطة العنق التى يلبسها (كى يخمن ذوقه) ونوع ملابسه (كى يعرف ما يمكن أن يكون طلبه) ولكن عندما يدخل هذا الرجل نفسه مكتبة فان سكرتيره سيلقى دون شك الى ربطة عنقه اهتماما أقل من اهتمامه بالتعبير المرتسم على وجهه (كى يتبين مزاجه) ومن الحقائق المعروفة جيدا ان كثيرا من الأزواج لا يعرف الواحد منهم لون عينى الآخر وأن الناس يجهلون حتى الصور المعلقة على الجدران فى حجرة طعامهم وانهم لا يعرفون شكل السجادة الموضوعة على أرضياتهم وانهم لم يلحظوا قط مـا يلبسه خدمهم . والحق انه من غـير المألوف — فيما عدا الأشخاص ذوى الأذواق والتدريبات الجمالية — أن يفقد أى انسان نفسه فجأة فى تأمل لا مسوغ له كى يرى أيدى جاره أو يفحص التليفون ليتعرف شكله ويرقب حركة الظلال على الرصيف . ومهما يكن فان من الأمور الأساسية لكى تفهم عملا فنيا وجوب توجيه اهتمام المتفرج الى مثل هذه الصفات الخاصة بالشكل ، أى انه سيترك نفسه لموقف عقلى

هو الى حد ما غير طبيعي . مثال ذلك ان الأمر لم يعد مجرد التحقق من أن رجل البوليس يقف هناك بل أهم من ذلك تبين كيفية وقوفه والى أى مدى تعتبر هذه الصورة مميزة لرجل البوليس عموما . لاحظ مدى الجودة فى اختيار الرجل ، وأى الحركات تميزه عن حركات أخرى وأكثرها وضوحا وكيف ان قوة الشكل تبرز بالصورة التى تلتقط من أسفل . وهناك أيضا حيل فنية معينة تغرى المتفرج باتخاذ مثل هذا الموقف . فلو ان صورة عادية لبعض الرجال الذين يجلسون فى قارب تجديف ظهرت على الشاشة لاقتصر المتفرج ربما على ادراك أن ها هنا قارب ولا شىء بعد ذلك . ولكن لو أن الكاميرا علقت مثلا فى علو كبير حتى يرى المتفرج القارب والرجال الذين فيه من أعلى ، فان النتيجة ستكون منظرا قلما يرى فى الحياة الواقعية ومن ثم يتحول الاهتمام من الموضوع الى الشكل ويلحظ المتفرج كيف ان القارب يتخذ شكل المغزل بطريقة أخاذة وكيف ان أجسام الرجال تتأرجح الى أمام ووراء بطريقة غريبة .

ان الأشياء التى لم تكن تلحظ من قبل تصبح أكثر لفتا للنظر لأن الشىء نفسه يبدو فى مجمله غريبا وغير مألوف .

وهكذا ينتهى المتفرج الى رؤية الشىء المألوف وكأنه شىء جديد وفى هذه اللحظة يصبح قادرا على الملاحظة الصادقة . لأن الأمر لا يقتصر عندئذ على أن يستثار لكى يلاحظ ان كانت الأشياء الطبيعية قدمت مميزة أو دون تمييز ، بطرافة أو بوضوح بل انه باثارة الاهتمام خلال الجانب غير المألوف تصبح الأشياء نفسها أكثر حيوية ومن ثم أكثر قدرة على التأثير . اننى حين أشهد لقطة جيدة لحصان سيكون لدى شعور أقوى بأنه ها هنا حصان حقيقى — حيوان كبير له جلد أطلسى وبهذه الرائحة وتلك .. أعنى اذن أنه ليس الشكل فحسب بل الصفات الموضوعية أيضا ستفرض نفسها

أيضا بقوة أكبر ولنتذكر مع ذلك انه اذا طبق هذا المنهج فى غير براعة فانه يؤدى الى النتيجة المضادة وربما ينتج للشىء منظر يجعله غير معروف على الاطلاق أو يظهره خارجا عن طبيعته بحيث لا يقوى التأثير بل يضيع . وقد يكون من الملائم أن نلخص هنا فى ايجاز ما قلناه فى الفقرات السابقة .

ان من خواص فن التصوير انه لابد أن نقدم الجوامد من أحـد جوانبها كصور مستوية وهذا الاختزال للأبعاد الثلاثة الى بعدين ضرورة يحولها الفنان الى مزية وهى الوسيلة التى يحقق بها النتائج التالية :

١ — ان الفنان حين يعطى صورة للشىء من زاوية أخاذة غير مألوفة يرغم المتفرج على أن يزيد اهتمامه فيتجاوز به مجرد الملاحظة أو القبول . والشىء الذى يصور على هذا النحو أحيانا ما يطغى على الواقع والانطباع الذى يحدثه يجعله أكثر حيوية وأكثر امتــاعا .

٢ — ومع ذلك فان الفنان لا يوجه الاهتمام الى الشىء نفسه فحسب بل كذلك الى صفاته الشكلية . والمتفرج حين يثأر بالجانب غير المألوف الذى يستفزه ينظر بامعان أشد ويلاحظ :

(أ) كيف ان المنظر الجديد يظهر كل أنواع الأشــكال غير المتوقعة للأجزاء المتعددة فى الشىء .

(ب) كيف ان الشىء الجامد الذى أسقطت صورته على سطح مستو صار يشغل المكان كصورة مستوية بترتيب سار للخطوط الرئيسية والظلال الكثيفة وهكذا يحدث تأثيرا طيبا متسقا .

وهذا التصميم يعمل دون أى تشويه أو انتهاك للشىء الذى يظهر فى بساطة كما هو ومن ثم يحدث التأثير الفنى الأخاذ .

٣ — توجيه الاهتمام الى المزايا الشكلية للشيء يؤدى الى نتيجة أخرى ، هى ان المتفرج يشعر عندئذ بالميل الى البحث فيما اذا كان الشيء قد اختير بطريقة مميزة ، واذا كان سلوكه مميزا لنوعه الخاص وبعبارة أخرى اذا كان نموذجا يمثل نوعه (مثلا موظف نموذجى) واذا كان يتحرك ويستجيب وفقا لنوعه .

٤ — ومع ذلك فان الزاوية الجديدة للكاميرا لا تستخدم للاثارة أو الخداع فحسب ، انه باظهار الشيء من وجهة نظر خاصة يمكن تفسيره بعمق أكثر أو أقل (المتهم كرقم) وهذا أيضا يوجد جمالا من نوع خاص يكمن فى أن الحصول على هـذه النتيجة لم يتطلب تغيير الشيء أو لمسه بل ترك تماما كما يبدو فى الحياة الواقعية .

ان اسقاط صور الجوامد على لوحة لا يتطلب فحسب وجوب عرض الأشياء كلا على حـدة من زاوية خاصة بل يتطلب أيضا عرض الأوضاع بالنسبة للأشياء المتعددة ، ولابد كذلك من بحث الطريقة التى يتقاطع بها الواحد مع الآخر . ان الأجسام الطبيعية تشغل وضعا فى المكان ويستطيع الانسان أن يمشى بينها وينظر الى كل منها على حدة . ولكن لو أن كاميرا الفيلم وضعت فى بقعة خاصة — وسوف لا نبحث الآن مسألة الكاميرا المتحركة — فانها سترى الأشياء واحدا وراء آخر تماما كما تفعل العين البشرية (عندما يكون الناظر ساكنا فى مكانه) أو شيئا يمنع رؤية الآخر ، وهذا التحديد يساعد الفنان أيضا على أن يحقق نتائج خاصة للغاية ولنأخذ مثلا مشهورا ..

فى فيلم الشبح الذى لا يعود على الاطلاق لالكسندر روم ، يظهر المنظر الرائع التالى .. متهم أفرج عنه من السجن ، انه يرى وهو ذاهب بعيدا

عن المتفرجين فى طريق طويل بين جدارين حجريين مرتفعين ارتفاعا هائلا . وفى شق بالجدار يجد شيئا ربما لم يره لعدة سنوات — زهرة صغيرة — والزهرة تستخدم — وهذا شيء سوقى الى حد ما — رمزا للطبيعة والحرية اللتين اضطر الى تركهما منذ عهد طويل . انه يلتقط الزهرة وعندئذ يثور غضبه فجأة فيستدير ليواجه الكاميرا ويرفع قبضته مهددا ويهزهما فى الاتجاه الذى جاء منه وفى هذه اللحظة تقفز الكاميرا الى وضع مختلف ، ان اتجاه المنظر هو بعينه ولكن الكاميرا تنتقل بضع ياردات الى الخلف فتصير عندئذ وبطريقة غير متوقعة موضوعة وراء قضبان السجن الذى خرج منه السجين لتوه الى الحرية . ان القضبان تشغل الآن مقدمة المكان وهى كبيرة جدا تشغل مساحة الصورة كلها . ومن خلالها يظهر المنظر نفسه كما كان من قبل — الطريق والمجرم السابق يرفع ذراعه مهددا — وهذه الحيلة من جانب المخرج مؤثرة بطريقة غير عادية كما أنها بالغة المدلول .

ان التأثير يتحقق عندما يتم فى براعة انجاز الجزء الأكبر من الأمر الضرورى وهو تقرير الزاوية الخاصة ، واذ توضع كاميرا الفيلم جانبا ويقتصر الأمر على بحث الموقف الفعلى فحسب فان هذا الموقف يتفكك الى باب مسدود وأمامه طريق بين جدارين طويلين ورجل يسير فى هذا الطريق . ان أى عدد من زوايا الكاميرا كان يمكن استخدامه وكان يمكن عندئذ أن يكون السجن ببابه المسدود فى مؤخرة الصورة ، وكان يمكن أن يظهر الرجل وهو خارج من الباب وأن تخرج الكاميرا معه الى الحرية ، وكان يمكن تقديم المنظر من وجهة نظر الطائر فيعطى تخطيطا جيدا للحدث كله وما يحيط به . ولكن الزاوية التى اختارها المخرج لا تعطى مثل هذا التخطيط العام ، ففى الصورة الأولى لا يرى السجن على الاطلاق وفى الصورة الثانية لا يعرض شيء من السجن سوى القضبان رغم ان المجرم قد

خرج لتوه من السجن ومن ثم يعتبر عنصرا حيويا فى المنظر . ومع ذلك فانه بهذه الوسيلة نفسها تحقيق الأثر المرغوب .

وهكذا نرى مرة أخرى ان الفنان كثيرا ما يختار زوايا لا تعطى على الاطلاق أوضح المناظر وأكملها . ولما كان ينبغى على المخرج أن يقرر زاوية خاصة للكاميرا فانه قادر على أن يختار الأشياء التى سيسمح بظهورها فى الصورة وأن يخفى ما لا يريد اظهاره اطلاقا وما لا يريد اظهاره على الفور (وهذا يتم بوضع الكاميرا بحيث تخفى الأشياء غير المرغوبة بأشياء أخرى أو فى بساطة بحيث لا تظهر هذه الأشياء فى الصورة على الاطلاق) وأن يبرز الأشياء التى يراها مهمة والتى يحتمل جدا ألا تستطيع بذاتها أن تظهر أهميتها فى المنظر . وبعبارة أخرى يستطيع مخرج الفيلم أن يؤكد الأشياء — أن يجعل أحدها بارزا ويخفى شيئا آخر قد يكون مزعجا أو غير مهم دون أن يتدخل فى الأشياء نفسها أو يغيرها بحال من الأحوال . وفوق ذلك هو يستطيع أن يحرك الأشياء فى المكان كما يؤكد علاقاتها بعضها ببعض ، وهى العلاقة التى قد لا تتضح أمام النظر الا حين توضع الكاميرا فى مركز واحد معين .

فى اللقطة الأولى من الفيلم الذى أخرجه روم لا نرى شيئا من القضبان الحديدية ، أعنى ان موضوع السجن لا يظهر فى الصورة على الاطلاق انما يرى المتفرج المجرم سائرا فى الطريق بحريته بعد أن أطلق سراحه من الزنزانة ثم فجأة يثور الرجل ويظهر موضـــوع سخطه — سجنه — فى الصورة بحيلة فنية بارعة دون ما ضرورة لتغيير المنظر . (فى كثير من الأفلام كان يمكن أن يقحم منظر السجن أو الزنزانة) ان التأثير المطلوب مستنبط فى بساطة من الموقف الراهن والقضبان الحديدية تدخل فى المنظر لتعمل كشريك للمجرم الطليق .

والبراعة الخاصة فى هذا الاختراع لا تكمن كثيرا فى ان موضوع السجن لم يظهر فى الصورة على الاطلاق بقدر ما هى كامنة فى الطريقة التى أجرى بها ذلك . فانه فجأة تظهر القضبان الحديدية الثقيلة فى السجن وهى تغطى الشاشة كلها — المنظر كله . وهذه القضبان تعتبر ضخمة اذا قورنت بالرجل الذى يمثل دوره فى مؤخرة الصورة ومن ثم يبدو ضئيلا للغاية . وهذا رمز أشد ما يكون اقناعا بضخامة القوة التى يتهددها فى عجز والتى لا تزال تقهره .

ان فنان الفيلم الذى يجعل من الضرورى مزية ، بأن يلتقط صوره من زاوية محددة يرتب الأشياء كما يرغب ويضع ما يبدو له مهما فى المقدمة ويخفى الأشياء الأخرى ويقترح العلاقات التى بين الأشياء .

ان الرجل وشباك السجن منفصلان بعضهما عن بعض فعلا بمسافة كبيرة . ولو أن الكاميرا وضعت فى مكان مختلف لكانت هذه المسافة كبيرة للغاية ، بل فى الواقع كان من المحتمل أن تثبت استحالة جمع هذين الشيئين فى الصورة نفسها . فوضع الكاميرا فى مكان خاص هو الذى ينتج الصلة ذات الدلالة ، الرجل والقضبان ، وكان يمكن أن تبقى القضبان دون تأثير على الاطلاق لو أن زاوية أخرى اختيرت لالتقاط الصورة والتى كان من المؤكد أن تظل غير ملحوظة فى معناها الرمزى — تكتسب دورها المسيطر من الحقيقة الواقعة وهى انها لم تكن هناك فى البداية ثم أضيفت الى الصورة بينما كل شىء آخر يبقى كما هو — ومن هنا تبرز وتوضح انها لم تقدم دون قصد محدد — انها تدخل فى الصورة كأنما هى واحد من الممثلين — وهنا نرى كيف ان فنان الفيلم يستأثر باهتمام المتفرج بطريقة محددة ويعطيه التوجيهات ويدله على التفسير الذى يريد أن يقدمه للأشياء .

انه لا يحدث الا قليلا وفى أعمال فنانى الأفلام العظام وحدهم أن ينتج مثل هذا المعنى الرمزى العميق بمثل هذه الوسائل النشيطة — وعادة ما تكون الدلالة أكثر سطحية وأحيانا ما لا يكون هناك شىء منها على الاطلاق .

ففى فيلم « مذكرات فتاة شريدة » لبابست يرى مساعد صيدلى وهو يقبل ابنة مخدومه . انهما واقفان الى جوار باب المحل الزجاجى . المنظر التقط أولا من الداخل والكاميرا موجودة فى المحل ، والصورة تظهر الاثنين وهما يقبلان بعضهما بعضا وأمامهما الباب الذى يؤدى الى الشارع ثم فجأة يظهر المنظر من زاوية أخرى — يبقى الاثنان فى الوضع نفسه بالضبط ولكن الكاميرا تكون عندئذ خارج الباب ويريان خلال الزجاج — ويبدو ان ليس هناك معنى لهذا التغيير فى وضع الكاميرا — انه لا يدل على شىء والأشياء التى ليس لها دلالة لا مكان لها فى العمل الفنى . ان السبب فى تعاقب الصورتين سطحى تماما ويقصد به الزينة فحسب ، فانه مما يجذب العين أن ترى المنظر نفسه أولا من الداخل ثم من الخارج خلال لوح الزجاج — متعة يمكن مقارنتها ربما بالمتعة المجربة عندما يقدم الموسيقار احدى القطع أولا بالسلم الكبير ثم بالسلم الصغير ، ان الواجب يقتضى فى الموسيقى تبرير مثل هذا التغيير فى الطراز بالسياق كله ، وهذا ما يجب أن يكون أيضا فى الفيلم .

ويلاحظ هنا ان الحيلة لم تدفع بقدر كاف ، ولهذا فهى ضعيفة من الناحية الفنية ، ولربما أمكن أن يكون هناك سبب معقول فى استخدام هاتين الزاويتين للكاميرا لو أنه ظهر بعد الصورة الثانية شخص ما وهو ينظر خلال الباب ويرقب المنظر من الخارج . وكان هذا من شأنه تحريك سياق الحبكة الروائية وكان يمكن باستخدام الصورة الثانية وتحويل اتجاه

الحدث بطريقة متقنة من داخل المحل الى الرقيب الموجود فى الخارج . وكان يمكن تبرير التغيير فى وضع الكاميرا من الناحية الفنية ولكن حتى لو جرى ذلك لصار الاختراع ضحلا بعض الشىء ما دام لا يستخدم ببراعة فى اعطاء تفسير منظور للحدث وان يكن يعوزه العمق الرمزى (يجب ألا يؤخذ ذلك على أنه يعنى أن تتوقع من كل صورة أن تبلغ من العمق القدر الذى بلغه) منظر القضبان الحديدية فى فيلم « الشبح الذى لا يعود على الاطلاق » بل على العكس ان خصوبة تكوين الفيلم تخدم بدرجات العمق المتفاوتة التى تكمن وراء اللقطات .

ان فى المثلين اللذين أعطيناهما صلة تنشأ عن طريق المنظور بين لمحتين من موقف معين — القضبان الحديدية والمجرم فى الحالة الأولى والباب الزجاجى والعاشقان فى الحالة الثانية . وهذا يتطلب أشياء شفافة مثـل القضبان والزجاج . أما فى الحالات الأخرى حين يوجد الشىء أمام آخر فانه قد يحجبه .

ويصور هذه الخدعة أمثلة ثلاثة مأخوذة من ثلاثة أفلام غير متشابهة . والمثل التالى شبيه بذلك الذى اختير من فيلم « المهاجر » لشارلى شابلن الا أنه فى الواقع مأخوذ من أحد أفلامه القصيرة .

ان شارلى قد هجرته زوجته لأنه سكير وهو واقف — ظهره الى الكاميرا — بجوار منضدة عليها صورة زوجته . كتفاه تهتزان وواضح انه يتنهد بحرارة . وفى اللحظة التالية يستدير ويتكشف ان اهتزاز كتفيه كان نتيجة استخدامه خلاطة مزج الشراب (الكوكتيل) وهكذا فان زاوية الكاميرا التى تقدم المنظر فى أول الأمر بطريقة لا يمكن معها رؤية الحدث الفعلى وانما يستدل عليه فحسب قد استخدمت مرة أخرى ببراعة . ولقد تبدو العتمة الطبيعية فى معظم الأشياء وهى التى تجعل جسما يخفى الآخر

عن النظر — عقبة أمام فنان الفيلم — وهذا حق سنرى فيما بعد كيف يتغلب مخرجو الأفلام على هذه العقبة .

وأيا كان الأمر فان الاستخدام البارع لهذه الحقيقة البصرية تجعل فى الامكان من ناحية أخرى ممارسة لعبة (الاستغماية) التى تتكشف عن نتيجة فنية غير متوقعة اعلان هذه النتيجة يكون مؤثرا بنوع خاص لأنه لا يسبقه اخفاء واضح أو ايعاز فنى بالتخفى . فليس هناك شىء يدعو الى الاهتمام الخاص برؤية المنظر الخلفى لرجل ، وان الانسان ليشعر بأنه يعرف على وجه الدقة ما يفعله شابلن . انه يتنهد — وهذا أيضا طبيعى جدا حيث ان زوجته هجرته ومن ثم يشعر المتفرج فى ثقة تامة بأنه أدرك معنى المنظر ادراكا صحيحا وعندئذ يستدير الرجل الصغير فتحدث المفاجأة .

وفى فيلم الجريمة المعروف باسم « السيدة الغامضة » يظهر المنظر التالى .. جريتا جاربو بوصفها جاسوسة قتلت جنرالا روسيا فى مكتبه وهى أمام خطر ماثل هو افتضاح أمرها ، أمام الباب بعض الجنود ينتظرون الدخول ، الجنرال ميت فى كرسيه المسند — الظهر العريض للكرسى يواجه الباب — وهكذا تتعذر رؤية الرجل الميت من الباب ، ساعده معلق على ذراع — الكرسى وفى الامكان رؤيته من الباب .. الجنود يقرعون الباب آخر الأمر ، جريتا جاربو تجلس على ذراع الكرسى وتقول « ادخل » — الكاميرا عندئذ موضوعة بحيث يرى المتفرجون الحجرة مثلما يراها الجنود حين يدخلون الظهر العريض للكرسى ، يد الجنرال معلقة على ذراع الكرسى وجريتا جاربو جالسة الى جواره ووجهها ملتفت الى الباب أى نحو النظارة — الجنود يطلبون الأوامر ، جريتا جاربو تستدير الى الجنرال فيبدو كأنها تسأل عن التعليمات ثم تعود فتستدير وتبلغ هذه التعليمات الى الجنود — ويلتف الجنود ويسيرون الى خارج الحجرة — هكذا أمكن تجنب الخطر . » .

وفى فيلم « الخط العام » لايزنشتين — فلاحة مسكينة تذهب الى مزرعة رجل غنى لتستعير حصانا — الاقطاعى البدين راقد فى متكئه — المرأة تقف أمامه وتخاطبه فى تضرع — ينهض — الكاميرا عندئذ موضوعة خلفه — يرى ظهره العريض بضخامته وثقله فى مقدمة الصورة وأخيرا يحجب المرأة التى تقف فى المؤخرة تماما — ان الصورة كلها تمتلىء فجأة ويسيطر عليها هذا الظهر الضخم الشبيه بظهر الفيل . وهنا مرة أخرى أمكن التعبير عن القوة والغطرسة باختيار بارع لوضع الكاميرا فانه بتقريب الكاميرا من الرجل — بدا ظهره كبيرا بدينا يلتهم مساحة كبيرة بنوع خاص وعلى الضد من ذلك تبدو الفلاحة فى الخلف ضئيلة للغاية — ثم يوحى بفكرة — القوة تمحو الضعف وتختفى المرأة من الصورة كلها .

وعلى العكس من ذلك منظر من فيلم « الشبح الذى لا يعود على الاطلاق » فيه يظهر أحد حراس السجن وهو يدخل مكتب المدير ليسلمه رسالة . ان كرسى المدير المسند المرتفع يرى الى جوار مكتبه تماما مثل كرسى الجنرال فى فيلم « السيدة الغامضة » ظهره متجه للمتفرجين ، وفى أول الأمر يبدو أن لا أحد يجلس فيه ولكن حالما يبدأ الحارس فى الكلام — ينظر رجل ضئيل أحدب من جنب الكرسى وهذا أول منظر يظهر فيه المدير — وبرغم ان الأثر لم يكن متوقعا فان الانصاف يقتضى القول انه عقيم كذلك . ان هذا الظهور المفاجىء لا يزيد عن كونه خدعة من جانب صانع الفيلم فهو ليس ذا أهمية مادية للحدث وليس له دلالة أكبر كثيرا مما لو سقط المدير من الثريا الكهربائية لغير سبب خاص .

ان زاوية الكاميرا حين تختار ببراعة يمكن أن تنتج انطباعا حيا ليس لشىء منعزل فحسب بل لوضع بأكمله — كذلك . ان فى بداية فيلم « السادة الجدد » لجاك فيدر ، تجرى تجربة (بروفة) فى دار الأوبرا .

ومثل هذه المناظر كثيرا ما عرضت قبل وهى عادة لا تثير الاهتمام . ولكن ها هنا واحد من مناظر عديدة (بعضها يعمل على احداث التأثير بوسائل أخرى) تتحقق فيه الحيوية باتخاذ زاوية بارعة للكاميرا . ان المتفرج يشعر كأنما هو نفسه موجود وسط الضجة التى تحدثها زحمة المسرح .. كيف أمكن ذلك .. ؟ ان الكاميرا موضوعة فوق أعلى المسرح بين الأجهـزة وتطل على خشبة المسرح ، وفى مكان مرتفع جدا فى الظلام ترى فى مقدمة الصورة خيالات كبيرة لاثنين من عمال المسرح — انهما يصعدان لينزلا حبلا على خشبة المسرح أما أرضية المسرح من أسفل فتضىء بنور ساطع مثل قاع المنجم . وهناك عمال آخرون مشغولون فى أسفل بنشر بساط ، ولما كانت الكاميرا بعيدة جدا فانها تعطى تأثيرا بأن هناك مجموعة من الأقزام — ان الحبل المتدلى اليهم أعطيت صورته مبسطة جدا — وهكذا فان حركته المتأرجحة تبدو فى غرابة متقلصة رجراجة . ان العمق السحيق والتعارض بين خشبة المسرح المنورة بضوء باهر وأعلى المسرح المظلم والحبل الرجراج والاختلاف فى الحجم بين الخيالات المظلمة للرجال الذين فوق والآخرين الموجودين فى أسفل على خشبة المسرح ، كل شىء يساهم فى جعل المنظر شبيها بالحياة بطريقة مذهلة . ان الانسان يبدو وكأنه يشم رائحة التراب والهواء البارد فى المسرح .

ولقد أوضحنا من قبل ان الحاجة الى اختيار زاوية خاصة للكاميرا أو بعبارة أخرى اظهار الأشياء المتعددة الواحد تلو الآخر كثيرا ما ينشأ عنها صعوبات — مثال ذلك اذا أريد اظهار رجل واقفا وسط مجموعة من الأشخاص يتحدث اليهم ، فانه سيكون من العسير جدا ايجاد وجهة النظر التى تعطى تخطيطا جيدا للمنظر كله فانه حيثما وضعت الكاميرا ستخفى ظهور الأشخاص : الشخص المتحدث . ومن بين الطرق التى تتخذ للخروج

من هذا الاشكال أن توضع الكاميرا بحيث تطل على المجموعة من أعلى وعندئذ سيرى المتحدث بوضوح وسط المستمعين الذين يلتفون حوله ويمكن رؤية الصورة الملتقطة من مثل هذه الزاوية فى فيلم « الليلة الأولى بعد الخيانة لآرثر روبنسون » .

وثمة صعوبة تنشأ بدل المرة مرات فى كل فيلم وتحل بعدد مماثل من الطرق وهى صعوبة تصوير شخصين يواجهان بعضهما بعضا . فمن المرغوب أن يظهر التعبير الوجهى لكل من الممثلين بوضوح ، ومن ثم فان أفضل طريقة هى التقاط صورة وجهيهما كاملة . ومن أسف ان هذا بوضوح ما يستحيل عمله لأنه حينما يواجه شخصان بعضهما بعضا فان واحدا منهما فحسب هو الذى يواجه الكاميرا بينما يكون الآخر متجها اليها بظهره . ولربما يمكن اعطاء صورتهما من جنب ولكن هذا الوضع قليلا ما يثير الاهتمام وفوق ذلك لا يعطى منظرا جيدا للوجوه . ومرة أخرى قد يستطيع الانسان أن يستخدم المونتاج ويظهر الوجهين بأكملهما فى تعاقب سريع . وهكذا يقسم المنظر مرة أو مرات باظهاره من أفضل وجهتين للنظر أو يستطيع الانسان فى آخر الأمر أن يخاطر بالتقاط منظر أحد الممثلين من ظهره فحسب . والمثال الناجح لهذا الحل موجود فى فيلم جريتا جاربو « امرأة ذات مصالح » الذى أخرجه كلارنس براون .. ان الوالد يهندم ملابس ابنه — الوالد يرى له ظل مظلم فى مقدمة الصورة وظهره متجه الى الكاميرا كبيرا جدا وقريبا جدا — وعلى بعد منه يجلس الابن وهو صغير الى درجة ملحوظة وفى ضوء ساطع يواجه أباه والكاميرا ، ومن ثم فان وجه الوالد لا يرى ، ولكن ما يقوله يمكن تخمينه من جلسته وايماءاته وفوق ذلك كله من التعبير الذى يرتسم على وجه الابن .

ان هذه المحاضرة التى يحاط بها المتفرج هكذا بطريقة غير مباشرة تصل اليه بأعظم درجة من التأثير والحيوية .

وثمة حلول أخرى مختلفة تماما لهذه المشكلة موجودة فى فيلم « السادة الجدد » لجاك فيدر — مثال ذلك عاشقان يبدوان وهما يتحدثان ورأساهما متقاربان معا . ثم نرى لقطة كبيرة نصفها مغطى بخيال مظلم للجزء الخلفى من رأس الرجل (الكاميرا موضوعة خلفه) وهذه الرأس تخفى جزئيا الوجه الكامل للمرأة الذى ترى بقيته فى الضوء الساطع . ان هذا التجزىء أعظم ما يكون تعبيرا ويبدو ان الانسان يرى الأكثر حين يرى الأقل . ومرة أخرى نرى الشخصين نفسيهما فى حجرة ملابس الفتاة بالمسرح . انها تجلس أمام المرآة تزين نفسها ووجهها ينعكس منظره الأمامى فى المرآة والى جواره منظر الرجل الذى يصلح شيئا ما فى المؤخرة ويختلس اليها نظرات خفية . وهكذا يرى المتفرج الاثنين فى آن واحد بوجههما الكامل رغم ان كليهما ينظر بعضهما الى بعض . وطبيعى ان هذا لم يكن ممكنا تحقيقه دون استخدام المرآة .. ان ليون بوسيناك فى كتابه « بانوراما السينما » وهو كتاب مفيدا جدا — يبرز (فى الفصل الخاص بفيلم فرذفيل لدوبون) ان التعاقب المتناسق لزوايا الكاميرا البارعة والمناسبة يعد انتصارا لفن الفيلم الناضج — فقد كانت الكاميرا قبلا كأنما تسمر أمام الممثلين بينما يحاول المخرج أن يضع ممثليه حيثما يمكن أن تظهر صورتهم أوضح ما يكون ، ولو خاطر فى ذلك بجعل الصورة ناقصة الى حد ما من حيث التلقائية . وهو يقول فى هذا الصدد : « انه من الأهمية أن نعرف انه فى هذا الفيلم على وجه خاص لم تلتزم الكاميرا وضعا ثابتا فى المشهد الواحد . ان الكاميرا تغير وضعها باستمرار — والمنظر والتفاصيل والتعبيرات المرتسمة على وجوه الممثلين كلها مأخوذة من أكثر الزوايا تأثيرا . ان الانســان — مثلا — لا يرى قط عدة ممثلين ووجوههم متجهة فى وقت واحد الى الكاميرا كما هو مألوف فى الأفلام الفرنسية وفى كثير من الأفلام الأمريكية .

فان ظهر جانتجز معبر بقدر ما يعبر وجهه ، واذا نحن لاحظنا تكلفا معينا فى هذه الناحية فانه ينبغى أن نعترف على الأقل بأن هذا التكلف يخدم غرضه بطريقة تدعو الى الاعجاب . فهو يثبت ان فريقا معينا من فنانى الأفلام قد فهموا أهم وسائل التعبير وأكثرها جوهرية — وهى التقاط الصورة من أى زاوية طالما انها أكثر الزوايا تأثيرا . اننا نعرف انه فى الفيلم لا نكتفى بنزع الجدار الرابع للحجرة التى يجرى فيها الحدث بل ان الكاميرا تدخل الحجرة الفعلية وتساهم فى القصة .

ومن الميسور أن نفهم ان مخرجى الأفلام لم يصلوا الى استخدام هذه الوسائل بطريقة مؤثرة الا بالتدرج البطىء فحسب .

ولقد لاحظنا من قبل ان الصورة المتحركة استمدت فى البداية من الرغبة فى تسجيل الأحداث الواقعية ميكانيكيا . ولم يتحول الاهتمام من مادة الموضوع فحسب الى جوانب الشكل الا بعد أن بدأ الفيلم يصبح فنا ، وعندئذ لم يقتصر الأمر على مجرد الرغبة فى تسجيل الأحداث الواقعية بل أصبح الهدف أيضا تقديم الأشياء بوسائل خاصة قاصرة على الفيلم . وهذه الوسائل تفرض نفسها وتبدى انها قادرة على أن تفعل شيئا أكثر من الاقتصار على انتاج صورة للشىء المطلوب ، انها مرهفة وتفرض عليه أسلوبا وتبرز فيه معالم خاصة وتجعله مليئا بالحيوية والرونق . ان الفن يبدأ حيثما ينتهى الانتاج الميكانيكى وحيثما تبدأ ظروف الاخراج فى صياغة الشىء بطريقة ما . كما ان المتفرج عندما يرضى بملاحظة المضمون فحسب ، فانه يعد ممن يعوزهم الفهم الصحيح ، اذ لا يكفى أن يعرف ان هذه صورة قاطرة وتلك صورة عاشقين وهذه أيضا صورة « جرسون » مهذب ، بل ان ما ينبغى عليه هو أن يكون مستعدا لتوجيه اهتمامه الى الشكل وأن يكون قادرا على الحكم كيف صورت القاطرة وكيف صور العاشقان والجرسون .

الاستخدام الفنى لاختزال العمق

كل شىء تنتج صورته فى الفيلم يبدو جامدا وفى الوقت نفسه مسطحا ، وهذه الحقيقة تساهم بقدر عظيم فى النتائج المؤثرة التى تحققها اللقطات البارعة التى ناقشناها فى القسم الأخير . ان نظرة عين الدودة لانسان ما تبدو تشويها شديدا للطبيعة لأن أثر العمق يختزل . ولكن هذا المنظر نفسه عندما ينظر اليه فى فيلم مجسم يبدو أقل تشويها ، وان التعارض بين الجرم الواسع للجزع والرأس الصغير فى المرئيات يكون أقل تأثيرا حين يدرك كأمر راجع الى قصر المسافة ، ولكن اذا لم يكن هناك الا شعور طفيف بالمكان واذا سوى الحجم ذو الأبعاد الثلاثة للشىء المصور فان ما يرى هو جسم ضخم ورأس صغير .

ان الصفات الشكلية البحتة للصورة تبرز فقط نظرا لانعدام العمق فحسب ، وكل لقطة جيدة فى الفيلم تكون مرضية من الناحية الشكلية الخالصة باعتبارها تكوين تخطيطى ، تكون فيه الخطوط متناسقة مع بعضها البعض وعلى اطار الصورة أيضا ، وكذلك لابد من أن يكون هناك تناسق فى توزيع الظل والضوء داخل اللقطة . ونظرا لأن مساحة الشاشة محدودة للغاية فان اهتمام المتفرج ينجذب الى تنظيم الخطوط ومساحات الظل داخل الاطار ذى البعدين — وهذه كلها فى الواقع هى العناصر التى تدخل فى تكوين الأجسام ذات الأبعاد الثلاثة ، كما أنها تصبح عناصر التكوين المسطح من خلال اسقاطها على لوح مسطح فحسب . ولقد ذكرنا من قبل كيف ان رداء الراقصة الذى يرى خلال لوح زجاج بدا وكأنه ينفتح

وينغلق مثل بتلات الزهرة ، وهذا تأثير مضاد للواقع تماما نظرا لأنه ليس مما يميز الرداء عادة كشىء مادى . ان الاتساع والانقباض الغريبين فى طرف الرداء — ينتجان فحسب عندما ينظر اليه من وجهة نظر خاصة ثم يسقط على سطح مستو — ولكنه يكون أقل لفتا للنظر فى منظر مجسم . انه فى حالة نقص الشعور بالعمق وحدها تحدث حركة العلو والانخفاض فى الثوب تأثيرا بأنها حركة تفتح وانغلاق ..

ان من أهم الصفات الشكلية للفيلم ان كل شىء تلتقط صورته فيه يبدو فى وقت واحد فى اطارين مختلفين تماما من حيث الدلالة ونعنى بهما اطارا ذا بعدين وآخر ذا ثلاثة أبعاد ، ومن حيث هو شىء واحد متماثل يؤدى وظيفتين مختلفتين فى السياقين . واختزال العمق يفيد فوق ذلك فى تأكيد التطابق المنظور فى الأشياء . وعندما تكون الصورة المجسمة قوية فان الطريقة التى توضع بها هذه الأشياء فى علاقتها بعضها ببعض لا تفرض نفسها أكثر مما تفعل فى الحياة الواقعية . ان اخفاء أجزاء معينة من الأشـــياء المتعددة بأجزاء أخرى تجىء أمامها يبدو أمرا عارضا وغير هام . والحق ان وضع الكاميرا فى الصورة المجسمة يبدو هو نفسه أمرا عديم الأهمية بقدر ما يكون واضحا ، ان هناك مكانا له أبعاد ثلاثة يمكن بالسهولة نفسها وربما فى اللحظة التالية أن ينظر اليه من وجهة نظر أخرى . ومهما يكن من أمر فانه اذا كان تأثير العمق لا يكاد يذكر فان المنظر يكون بارزا وغلابا .

ان ما يرى وما يختفى على النظر يؤثر فى الشخص باعتباره شـــيئا مقصودا على وجه التأكيد ، لأن الشخص يضطر الى البحث عن سبب كى يتضح فى عقله لماذا رتبت الأشياء بهذه الطريقة الخاصة ولم ترتب بطريقة أخرى ، انه ليس ثمة انشقاق بين الأشياء — انها مثل سطوح مستوية ملصوقة الواحد منها فوق الآخر وتكاد تبدو كأنها موجودة فى لوحة واحدة .

وهكذا فان اختزال العمق يؤدى الى أن يكتسب الفيلم عنصرا هاما وهو عدم الواقعية فى صور الفيلم — وان الصفات الشكلية مثل الدلالة التكوينية والانفعالية للتركيبات الخاصة تكتسب القوة لتفرض نفسها على اهتمام المتفرج — فان لقطة مثل التى وصفناها من قبل ، وهى تمثل نصف الوجه الكامل للفتاة يقطعه الظل لرأس الرجل ، ما كانت لتملك سوى جزء من تأثيرها لو انه كان هناك شعور قوى بالمكان . ولكى نحقق الأثر الأخاذ فمن الأمور الأساسية ألا يبدو الانقسام عبر الوجه عرضيا بل متعمدا . ان الوجهين يجب أن يظهرا كأنهما من الناحية العملية فى لوحة واحدة دون أن يكون بينهما أى مسافة توضح انه فى الامكان تحريكهما بسهولة الى مواضع نسبية مختلفة .

ولقد ناقشنا من قبل الحقيقة الواقعة وهى أن انعدام العمق يؤدى كذلك الى اختفاء الظواهر التى يسميها عالم النفس : « ثبات الحجم والشكل » . وفنان الفيلم يستفيد من اختفاء هذه الظواهر لانتاج تأثيرات عامة . ان كل انسان رأى منظر قاطرة سكة حديدية وهى تندفع فى الفيلم فتبدو كأنما هى قادمة رأسا على المتفرجين ، ويكتسب هذا التأثير أعظم قدر من الحيوية لأن قوة الحركة التى تدفع الى أمام تزداد بمورد آخر من الحركة ليس له صلة كامنة بالشىء نفسه أعنى بالقاطرة ولكنه يتوقف على وضع المتفرج ، أو بعبارة أخرى وضع الكاميرا . فكلما اقتربت القاطرة من الكاميرا ظهرت أكبر وانتشرت الكتلة السوداء على الشاشة فى كل اتجاه بسرعة هائلة (امتداد حركى تجاه أطراف الشاشة) كما ان الحركة الفعلية الموضوعة للقاطرة يدعمها هذا الامتداد . وهكذا فان التغير الظاهرى فى حجم الشىء وهو فى الواقع يبقى بالحجم نفسه يزيد من حركته الفعلية ويستطيع الفنان السينمائى أن يستغل تأثير هذه الحركة من الناحية البصرية .

ان هذا المبدأ نفسه هو الذى طبق عندما أبرز كارل درير فى فيلمه « غرام چان دارك » لقطة لراهب يقفز فجأة من مقعده مضطربا فوضع الكاميرا قريبا أمام الممثل بحيث يكبر وجهه خلال هذه الحركة الأمامية الى حجم هائل ويشغل الشاشة كلها . وهنا مرة أخرى يشتد تأثير القوة الحركية نتيجة لوضع الكاميرا اذ تنتشر الصورة فجأة وبسرعة على الشاشة المسطحة . ولو ان الكاميرا وضعت على بعد عدة ياردات من الراهب لكانت الزيادة فى حجم المنظور التى ترجع الى الحركة الأمامية طفيفة الى حد لا تكاد تنتج معه أى تأثير على الاطلاق .

ان بودوفكين يستفيد بطريقة رائعة من تغيير حجم المنظور فى فيلم « نهاية سانت بطرسبرج » ، اثنان من الفلاحين المعوزين يحضران الى المدينة الكبيرة للبحث عن عمل . ويبرز بودوفكن اتساع المدينة بالقياس الى الرجلين ، وانعدام أهمية ما الشخصية وكذلك انعدام أهمية رغباتهما فى هذه البيئة المحيطة بهما ، ويظهر هذا كله بطريقة أخاذة جدا فى اللقطة التالية — فى مقدمة الصورة تمثال ضخم أسود للقيصر راكبا حصانه ورافعا يده فى غطرسة — أما فى مؤخرة الصورة فميدان فسيح خال يجتازه الفلاحان كأنهما نملتان . ونلاحظ أنه لو كان تأثير العمق فى هذه الصورة كبيرا أعنى لو ان المتفرج أدرك المسافة بين التمثال والفلاحين لترتب على ذلك —

أولا — أن الفرق فى الحجم سوف لا يكون ملحوظا بل سيبدو نتيجة طبيعية للبعد فحسب . ثانيا — لم تكن لتقوم رابطة واضحة بين الشخصين والتمثال ، ومن ثم لم تكن المقارنة بينهم لتوجد . انهم قد يبدون حينئذ فى مستويات مختلفة تمام الاختلاف .

وفى لقطة بودوفكين يرى المتفرج علاقة مكانية يستطيع أن يفسرها على أساس تجربته الماضية الا أنها تبدو لعينه بدون تأثير العمق المألوف . ومن

ثم ترى نملتان تزحفان تجاه التمثال الهائل وواضح ان بين النملتين والتمثال نوعا من الصلة بعضهما ببعض لأن المستوى الذى يجمع بينهما يبدو من الناحية العملية واحدا .

أما فى الواقع فان الفلاحين لا يصغران كثيرا عن التمثال وكان ميسورا أن تؤخذ الصورة بطريقة مضادة بحيث يبدو الاثنان ضخمين فى المقـدمة ويتضاءل القيصر المصنوع من الحجر الى مجرد قطعة اضافية فى مؤخرة الصورة فحسب . ولكن الدلالة الرمزية التى أرادها بودوفكين هى اظهار الفلاحين مخلوقين ضئيلين يثيران الشفقة عاجزين خائفين يرعبهما حجم المدينة وقسوتها الحجرية وسلطتها . ولقد كان المخرج بارعا حين استخدم قدرته على تغيير الأحجام كى يجعل فكرته ملموسة — ومرة أخرى نفذت هذه الفكرة دون أى تشويه للأشياء الفعلية نفسها ويمكن مقارنتها بما ألف المصريون أن يفعلوه فى نقوشهم البارزة عندما كانوا يرسمون الملك المنتصر كبيرا الى حد هائل ويرسمون أعداءه أشكالا صغيرة دقيقة .

وفى فيلم « الخط العام » أعاد ايزنشتين بطريقة مماثلة ترتيب النسب الطبيعية بطريقة رمزية . فهو فى أحد المناظر يريد أن يصور مكتبا بيروقراطيا حيث القلم الأحمر يعرقل أى تصرف معقول فى الأمور . يرى الموظف وهو يملى على كاتب الاختزال . الكاميرا موضوعة مباشرة أمام الآلة الكاتبة كى تبدو الماكينة كبيرة جدا — اسطواناتها تتحرك عبر الشاشة مثل ونش ضخم ، ورأسا الكاتب والرجل الذى يملى عليه يظهران خلفها صغيرين للغاية . ثم هناك ماسك الدفاتر — الدفتر ضخم والرجل الذى يكتب فيه صغير جدا . ان هذه العلاقة المجردة غير المتكافئة قد أمكن توضيحها بعلاقة مرئية مماثلة فى تكوين اللقطة . وفى فيلم « الزحام » لكنج فيدور يظهر المنظر المؤثر التالى : — صبى صغير جدا جالس على الرصيف مع أصدقائه

يحكى لهم « أبى يقول دائما .. وفجأة يرى زحاما أمام بيته — نقالة تحمل داخل البيت ، فيجرى عبر الشارع ممتلئا بالهواجس وعندئذ تعرض الصورة التالية — الكاميرا موضوعة على عتبة الدور الثانى متجهة الى أسفل — الباب الأمامى يرى تحت صغير جدا ومنه يؤدى السلم الى أعلى متسعا بمنظر قوى . فى أسفل ، الناس يزدحمون فى البيت خلال الباب الأمامى تجذبهم أنباء الحادثة . انهم يحتشدون تحت ، مثل النمل . وفجأة يشق الصبى الصغير الطريق وسطهم ويصعد درجات السلم فى بطء وفى فزع ، ولكنه مع ذلك يحترق باللهفة على معرفة ما حدث . فى البداية يظهر صغيرا جدا ثم يكبر وتزداد درجات السلم اتساعا ويبقى الزحام تحت .. انه يقترب صاعدا السلم العريض الخالى ويظهر حـوله فراغ متزايد يصعد فزعا وحده — صبيا حزينا فقد أباه .

ان قوة هذا الأثر تكمن فى بساطة الوسائل المستخدمة وطبيعتها . انه لا شىء أكثر ألفة من سلم يتسع كلما نقصت المسافة ، ولكن هذا المنظر العادى ، حين يستخدم على هذا النحو ينتج رمزية عميقة مؤثرة كما هو الحال فى الأغانى الشعبية الجيدة .

ولابد أن يلاحظ أنه فى تحقيق مثل هذا التأثير يتوقف جزء كبير منه على فن المصور . ان المخرج أو كاتب الحوار قد يكون أعد الصورة بطريقة تدعو الى الاعجاب ، ولكن اذا لم يختر المصور مكان الكاميرا بدقة ، واذا وضعها على بعد ست بوصات أعلى أو أسفل من المطلوب ، واذا وضعها تماما فى الوسط بدلا من وضعها على بعد قدمين نحو الشمال ، واذا لم يختر عدسته ببعد بؤرى مناسب فان قوة المنظر قد لا تبرز فى الصورة وتذهب الفكرة سدى . وفوق ذلك يجب أن توضع الأضواء فى مكانها الصحيح فان زيادة طفيفة فى الضوء عند المؤخرة أو اقتراب الضوء الشديد من

وسط المقدمة قد يحدثان تغييرا أساسيا فى الصورة كلها ويدمران الأثر المقصود .

لقد كان المخرج فى أوائل أيام الفيلم حريصا على ألا يضع الممثل يديه أو قدميه قريبا جدا من الكاميرا ، ومن ثم يخرجان كبيرين دون تناسب ، فلم تتيسر الاستفادة من هذه التغييرات الظاهرة فى الحجم واستخدامها لتحقيق تأثير فنى الا حينما بدأ الاعتراف بالفيلم من حيث هو فن .

واذا كانت القدرة الفنية للعمق المختزل قد تحققت فان المجهودات التى بذلها المهندسون لخلق الفيلم ذى الأبعاد الثلاثة ستتابع على الدوام باحساسات مختلطة . ان الفيلم الذى يعطى وهما قويا بالعمق قليلا ما يكون لتغييرات حجم المنظور فيه أثر أكبر مما يكون لها فى الحياة الواقعية — ان فاعليتها كحيلة فنية ستكون عديمة القيمة من الناحية العملية . وطبيعى ان العلاقات ذات البعدين تصبح طفيفة بالقدر نفسه ، والطريقة التى يظهر بها شىء ما وراء آخر فى المكان ستكون واضحة الى حد لا تكاد تحس معه على الاطلاق الجوانب البارزة أو أى صلات رمزية كامنة . ان المهندسين ليسوا فنانين ولهذا فهم لا يوجهون جهودهم نحو امداد الفنان بوسيلة أكثر فاعلية بل يوجهونها نحو زيادة طبعية صور الفيلم . ان مثله الأعلى هو أن نقلد الحياة الواقعية بالضبط وهو يضيق بأن يبقى الفيلم ناقصا فى الألوان والأصوات ، ومن ثم يكرس اهتمامه للتصوير والفيلم الناطق ، كما أن الجمهور غير المدرب فنيا يشعر بالطريقة نفسها — ان المتفرجين يطلبون أكبر تشابه ممكن مع الواقع فى الصور المتحركة ولهذا يفضلون الفيلم ذا الأبعاد الثلاثة على الفيلم المسطح والفيلم الملون على الفيلم الأسود والأبيض والفيلم الناطق على الفيلم الصامت . وكل خطوة تقرب الفيلم من الحياة الواقعية تثير حماسا — وكل حماس جديد يعنى امتلاء دور العرض ، ومن ثم فان الاهتمام الجشع بصناعة الفيلم ينحصر فى هذه التطورات الفنية .

الاستخدام الفنى للإضاءة وانعدام الألوان

ان مسألة الألوان شبيهة بمسألة العمق . فعندما يكون فنان الفيلم مضطرا الى الاعتماد على اللونين الأسود والأبيض يتاح له تأثيرات حية ومؤثرة بصفة خاصة . ان الرسام الذى لا يأخذ الألوان جاهزة من الطبيعة مثل الفيلم الملون بل يصنعها على لوحته من جديد ، يستطيع باختيار ملائم من الصبغات وبتوزيع كتل الألوان الخ .. أن يحصل من الطبيعة على القدر الضرورى الذى يلائم قصده الفنى . ومما رأيناه حتى الآن نستطيع أن نحكم بأن الألوان فى الفيلم الملون تكون طبيعية جهد المستطاع ، واذا لم تكن كذلك الى الآن لنقص العنصر الفنى ، فان هذا النقص فى الطبيعة لا يمد الفنان بوسيلة مفيدة قادرة على التعبير .

وبينما لا تزال الامكانيات الفنية للفيلم الملون ملفوفة فى طيات الغموض ، ظل اللونان الأسود والأبيض لعدة سنوات وسيلة معترفا بها وأكثر فاعلية . ان اختزال الألوان الفعلية الى سلسلة رمادية ذات سلم واحد (تتراوح بين الأبيض الناصع والأسود الغامق) يعتبر تفاوتا مقبولا عن الطبيعة التى تجعل فى الامكان — باستخدام الضوء والظل — صناعة صور لها دلالة ورونق ، ذلك ان فنان الفيلم (وهنا تكمن مهمة المصور التى لا تكاد تقدر التقدير المناسب) يملك القدرة على أن يحدد بطريقة عامة مدى عمق اللون الأسود والأبيض الذى سيكون للأشياء المصورة حين تعرض فى دار العرض . ووفقا للطريقة التى يضع بها مصابيحه والمكان الذى يرتبه لسقوط الظلال والطريقة التى يعمل بها فى الخلاء لتهيئة الكاميرا

بالنسبة للشمس وكيف تلتقط ستائره الضوء وتعكسه ، وفقا لهذا كله يستطيع أن يظهر الشيء نفسه فى أسطع ضوء وأعمق ظل ، ويستطيع أن يضع شيئا مضيئا فى أكناف مناسبة له فى الضوء ، أو يبرزه بالتضاد مع أرضية قاتمة . وهذا واحد من أهم الامكانيات الجمالية فى الفيلم ، فان الرمزية البدائية المؤثرة على الدوام الموجودة فى تضاد النـــور والظلام — النقاوة البيضاء والشر الأسود ، الاكتئاب والاشراق ، هذه الرمزية تكاد ألا تنتهى . وفى فيلم « أرصفة نيويورك » لستيرنبرج مثلا يتميز الشخصان الرئيسيان فى الفيلم بهذه الطريقة — الوجه الأبيض ، الثوب الأبيض ، الشعر الأبيض للفتاة فى تضاد منظور مع الوجه الأسود لوقاد السفينة ، وهكذا بتوافق فنى سار يتضح التداخل الروائى لعقلين انسانيين من خلال عناصر الادراك البصرى نفسها — كتل سوداء وبيضاء تتحرك على الشاشة . وواضح ان هذه الآثار نفسها ربما لم تكن لتتحقق فى الفيلم الملون . ومثل هذه الطريقة اتبعت فى فيلم « أغنية الحياة لجرانوسكى » ، حيث يحدث منظر الولادة المقبض فى حجرة العمليات ، ذلك الصمت المميت والخشونة العنيفة (وذلك يحدث أساسا بالتعارض الذى يظهر فى الصور بين المعاطف البيضاء الطويلة فى حجرة العمليات والضمادات البيضاء المعقمة والقطن الطبى الأبيض وبين قفازات الأطباء السوداء المصنوعة من المطاط مع أدواتهم القاتمة . ولو ان المصور لم يبرز هذا التضاد بمثل هذه الجودة لكان من الممكن أن يضع أثر المنظر كله .

انظر الى وجه امرأة شقراء فى صورة فيلم — لون الشعر ولون البشرة يقترب بعضهما من بعض مثل لون أبيض باهت غريب — حتى العيـــون الزرقاء تظهر مبيضة وقوس الفم بلون الأسود القطيفى وخطوط الحاجبين المرسومة بالقلم الأسود الحاد فى تضاد ملحوظ . كم هو غريب هـــذا

الوجه وكم يزداد التعبير المرتسم عليه توترا — لأنه غير مألوف ، وكم يزداد الاهتمام الذى يكتسبه ويجتذبه تعبيره — وكم يكون الانسان أكثر استعدادا لملاحظة الخط الذى تحيط به خصلة شعر أسود فاحم ، وجها أبيض جميلا وملائما .

ان أى شخص لاحظ كيف تبدو أكثرية الوجوه فى الأفلام غير حقيقية وغير حقيقة وغير متصلة بالدنيا وكيف تكون جميلة ، وكم تعطى فى أكثر الأحيان الانطباع بأنها ليست من الظواهر الطبيعية بقدر ما هى ابداع فنى — وهذا طبعا ما يساعد عليه فن المكياج الى حد كبير — ان أى شخص لاحظ هذا سوف يحصل على المتعة نفسها من وجه حسن فى الفيلم ، مثلما يحصل عليها من نقش مطبوع على الحجر أو محفور فى الخشب . وكل شخص تعود الذهاب الى حفلات الافتتاح يعرف الحمرة المؤلمة التى تظهر بها وجوه ممثلى الأفلام فى الحياة الواقعية حينما يظهرون على خشبة المسرح وينحنون لرد التحية بعد العرض . فان الأقنعة النموذجية الضخمة التى تكون معبرة فوق الشاشة لا تلائم كائنات من لحم ودم فهم ليسوا الا مادة منظورة .. المادة التى يصنع منها الفن .

ان تكوين صورة الفيلم يكون بينا وأخاذا لسبب أساسى هو أن الكتل السوداء والبيضاء والرمادية والخطوط السوداء على أرضية بيضاء أو الخطوط البيضاء على أرضية سوداء ، وهى وحدها التى تمدها بالمادة الخام .

ويمكن اجراء مقارنة بالموسيقى حيث يتيسر تكوين جمل مفصلة لا لشىء سوى ان مقامات محددة من الأصوات رتبت فى سلالم ، وهذه الأصوات وحدها هى التى تستخدم فى مؤلف معين .. ان الاحساس بالمتعة يثار عند سماع الكيفية البارعة التى تتابع بها القيم الصوتية واحدة بعد

أخرى . وكما ان الموسيقى قد تصبح مستحيلة دون نغمات مثبتة وفواصل — كذلك أى فن من الفنون التخطيطية بغض النظر عن وظيفتها الوصفية والتمثيلية — لا يستطيع أن يكون له قيمة شكلية الا اذا كانت الوسيلة التى تم بها اجراؤه تسمح بتحديد واضح للشكل واللمعان والحجم . وهذا هو فى المحل الأول ما يحدث مع اللونين الأسود والأبيض ، وان كل الأفلام التى فى الدرجة الأولى وخاصة الأفلام الروسية والأمريكية الجيدة تظهر مثل هذه القيم الثابتة للأسود والأبيض — فليس هناك غموض غير مميز لأنغام غامضة غير محددة — بحيث تبرز صفاتها الشكلية على الفور أمام النظـــر .

ان أثر المنظر يكاد يعتمد تماما على الاضاءة . وهناك صورة مشهورة فى فيلم « برلين » لوالتر روتمان الذى يعد بمثابة سيمفونية لمدينة عظيمة يظهر فيها شارع خال فى شمال برلين أثناء الفجر المبكر . ان كثافة الضباب فى سماء الصبح والظلمة المحجبة على واجهات المبانى — وبعبارة أخرى تقسيم الألوان الرمادية — هى التى تعطى هذه الصورة جاذبيتها . ان الشارع نفسه وزاوية الكاميرا نفسها يمكن أن ينتج عنهما صورة ضعيفة وغير مؤثرة للغاية .

وواضح ان هذه الاختلافات يمكن تأكيدها ربما أكثر من ذلك فى المرسم « الاستديو » حيث تكون الأضواء تحت سيطرة المصور . ثم نجد بعد ذلك لدى روتمان بضعة رجال يسيرون فى الطريق الخالى — عمال فى طريقهم الى المصنع — انهم يرون فى خطوط سوداء مقابل سماء شهباء ، وهذه الأشكال فى الشارع الأكثر اضاءة الى حد ما تساعد على تأكيد غموض الفجر وحالة التوسط الغريبة بين الضوء والظلام .

وان الانسان ليعرف الآثار التى تحقق فى أفلام الجريمة بالظهور المفاجىء

للضوء المنبعث من البطارية التى تطوف على الأثاث أو ربما تضىء شخصا مختفيـا .

والانسان يعرف السرور الرائع الذى يمكن أن يعطى للعينين البصيرتين عندما يظهر وجه أبيض مثير مضاء بنور ساطع وتبرز معالمه بقوة أو حركة السحب التى تنطلق عبر القمر ، وظلال الأوراق المتحركة على الأرض وضوء الأضواء والانعكاسات المرتعشة على الماء والسواد اللامع لبقعة من الدم على جلد أبيض وأسلاك التلغراف البيضاء فى فيلم « نهاية سانت بطرسبرج » لبودوفكين التى تبدو كأنها محفورة فى سماء الليل البهيم بابرة حفار .

ولكن هذه المسرات لا تكون ممكنة الا باللونين الأسود والأبيض . ولو ان الضوء استخدم ببراعة لمساعد أيضا فى تفصيل شـكل الشىء المعروض . ومن الضرورى فحسب أن تقارن وجه بارانوفسكايا فى أحد أفلامها الروسـية التى أخرجها بودوفكين وفى فيلم صنع لهـا بأحد الاستوديوهات الأجنبية مثل « الغاز السام » وهكذا الحياة « وسنلاحظ انها فى الفيلم الروسى ذات تقاطيع واضحة جدا تكاد تكون بادية العظام ، ووجهها ملىء بالحيوية والحركة نتيجة للتناقض الشديد بين الضوء والظل . أما الوجه نفسه فيظهر فى الأفلام الألمانية مستويا غير واضح ، مغبشا غير معبر .

وكل شىء يعتمد على الاضاءة والبراعة التى تلتقط بها الصور ، أو مرة أخرى انظر الى جريتا جاربو فى الفيلم الألمانى « الشارع الكئيب » وفى أحـد أفلامها الأمريكية . واذا تركنا جانب الحقيقة الواقعية وهى ان الفيلم الألمانى أقدم من الأفلام الأمريكية وان فن الماكياج كان أقل تقدما عندما صنع الفيلم الألمانى فان وجه هذه المرأة الرائع لا يكاد يعرف ، فهو فى الفيلم الألمانى أبيض كالطباشير أشبه بالقناع والجلد يبدو موحلا أشهب

والعينان لا تعبير فيهما والشعر يبدو مغبرا . أما فى أى فيلم من الأفلام الأمريكية فان لجلدها رونقا أملس غامقا وعينــاها البارزتان الصافيتان نفاذتان بطريقة غير عادية ويبدو شعرها الحريرى الناعم متألقا باشعاع داخلى غريب وانه ليمكن بمعونة الاضاءة البارعة أن تظهر الملامح غــير المنتظمة متناسقة ، كما يمكن جعل الوجه يبدو شاحبا أو ممتلئا — شيخا أو شابا . والأمر بالمثل تماما فى الأجزاء الداخلة والمناظر الخارجية ، فاعتمادا على الضوء قد تبدو الحجرة دافئة ومريحة أو باردة وعارية كبيرة أو صغيرة نظيفة أو قذرة وقد تكون أخاذة للوهلة الأولى أو متواضعة تماما وقليلة الأهميــة .

وان الأثر الذى يحدثه سقوط شعاع متألق من أشعة الشمس على مكان مظلم قد لا يمكن دون صعوبة الحصول عليه بالنجاح نفسه اذا استخدمت الألوان ، كما ان الابتهاج الغريب بمنظر راعد والضوء الشاحب يزحف تحت جنح الظلام وظل سلسلة الجبال فى وجه السماء عندما يأتى المساء واللون الأشهب الردىء لمنطقة صناعية وحقــول القمح المتموجة وذرات الغبار التى تتراقص فى ضوء الشمس بين ظلال جذوع النخيل — كل هذه آثار سوداء وبيضاء يمكن عندما تستخدم فى الأفلام الروائية أن توحى بطريقة طبيعية بالحالات المطلوبة .

ولكن من الضرورى فحسب أن تتذكر الفصل الأول المشهور فى فيلم « حكمة نيبلونجن » لفريتز لانج حين يظهر سيجرفريف راكبا حصانه فى وسط الغابة السحرية .. ان المتعة الخاصة التى يشعر بها الشخص عندما يتبين نسيج المواد العادية مثل الحديد القاتم والصفيح اللامع والفرو الناعم والجلد الصوفى لحيوان ما والجلد اللين فى صورة الفيلم أو الصورة العادية تزداد أيضا بنقص التفاوت فى الألوان . والمؤكد ان فى الامكان انتاج صورة

صادقة للنسيج بالألوان كما تشهد بذلك النقوش الكثيرة المشهورة التى صنعها عـلى الحرير رجال مثل تيرمورش . واذا كان فن الايهام بحقيقة الأشياء يثير الاعجاب العظيم حتى النقش ، فان التأثير يكون دون تحفظ أشد اثارة عندما يمكن الحصول عليه دون الاستعانة بألوان متعددة بل ـــ فى بساطة ـــ باللونين الأسود الأبيض .

وانه ليحدث فى بعض الأحيان أن ينجح المصور فى الفن العسير للغاية وهو تسجيل صفات سطوح الأشياء بصدق يكاد أن يكون سحريا ، ومن ثم يعطى صورة حقيقية بطريقة خاصة لأشيائه . ومن جهة أخـرى يلاحظ الانسان فى أكثر الأحيان مدى غرابة الطريقة التى تظهر بها مائدة الطعام فى الفيلم ـــ أى أشياء غريبة وسوداء يأكلها الناس ، نقط صغيرة وكور لامعة ناعمة وكل أنواع الأشياء المسطحة ـــ يقطعونها ويضعونها مبتهجين فى أفواههم ولكن الانسان لا يستطيع أن يرى ما هى هذه الأشياء .

ان الضوء مثل الخواص الأخرى للفيلم لم يطلب لاستخدامه فى أغراض تزيينية واثارية الا حالما تطور الفيلم الى فن . ففى الأيام الأولى كان أى تأثير بارز للضوء يتجنب مثلما كانت تتجنب التغييرات الحجمية والتراكبات المنظورة . ان آثار الاضاءة كانت اذا قفزت أمام العين بطريقة واضحة للغاية فى الصورة تعتبر خطأ حرفيا ـــ ويروى سيسيل دى ميل المخرج الأمريكى قصة تعليمية فى هذا الصدد :

« كنت قد تعودت على العمل فى المسرح وأردت أن أستخدم أثرا ضوئيا خاصا كنت أستخدمه فى المسرح لفيلم كنت التقط صوره حينذاك . وفى المنظر موضع البحث جاء الجاسوس يزحف خلال ستار ولكى أجعل التأثير أكثر غرابة قررت ألا أضىء سوى نصف وجه الجاسوس وأن أترك البقية فى الظلام ، ونظرت الى النتيجة على الشاشة ووجدتها مؤثرة بطريقة

غير عادية وسررت بهذه الخدعة الضوئية الى حد أن استخدمتها فى الفيلم كله ، أعنى اننى استخدمت الاضاءة من جانب أو آخر — وهذا منهج يمارس الآن بحرية . وبعد أن أرسلت الفيلم الى مكتب التوزيع تلقيت برقية من المدير أدهشتنى الى حد كبير — كانت تقول (هل جننت ، هل تظن أننا نستطيع أن نبيع فيلما بثمنه الكامل اذا كنت لا تظهر فيه الا نصف رجل ؟) » .

وظل الفيلم مرفوضــا حتى خطرت لدى ميل فكرة تهويش عملائه بالاشارة الى السلطة الخفية لفنان أوربى عظيم ورد ببرقية « اذا كنتم أيها السادة بلهاء الى حد لا تفهمون فيه لوحة شياروسكورو لرمبراندت عندما ترونها فلا تلوموني . وأدت هذه الفكرة مهمتها .. ودشن الموزع الفيلم بشعار « الفيلم الأول الذى أضىء على طراز رمبراندت » وطلب ضعف الثمن المعتاد وحصل عليه .

ان هذه القصة تظهر الى أى مدى تغيرت طريقتنا فى النظر خــلال السنوات القليلة الماضية — ففى هذه الأيام صار الجمهور نفسه يألف آثار الضوء على النحو الذى جربه دى ميل حينذاك ، ولكن فى تلك الأيام كان الفيلم يعنى انتاج صورة للأشياء الطبيعية ، وأى تطفل على الشكل كان يعتبر ابتعادا عن حقيقة الطبيعة ، أعنى عن الموضوع الأساسى للفيلم ، فالرجل الذى لا يرى الا نصفه هو نصف رجل فحسب والرجال فى الحياة الواقعية لا ينشطرون اطلاقا — ولهذا فان صورة دى ميل لم تكن جيدة — هذه معادلة بسيطة ، ان الأضواء يجب أن توضع بحيث يمكن التعرف على تفاصيل كل شىء بوضوح — ولم يكن يراد أى ظلال مزعجة بل تخطيط واضح ولم يعرف الانتفاع بالضــوء فى خدمة الفن الا فى هذه الفترة الأخــيرة .

الاستخدام الفنى لتحديد الصورة وللبعد عن الشىء

حيث ان عيوننا تستطيع أن تتحرك بحرية فى كل اتجاه ، فان مجال الرؤية غير محدود من الناحية العملية . ومن ناحية أخرى فان اطار صورة الفيلم يحددها بالتأكيد . وما يظهر داخل هذا الاطار هو وحده الذى يرى ، ومن ثم فان فنان الفيلم مضطر — أو لديه الفرصة ليختار من الأشياء التى لا تنتهى فى الحياة الواقعية ، وبعبارة أخرى هو يستطيع أن يختار تصميمه — وان تحديد الصورة ليعتبر أداة للتشكيل بقدر ما هو أداة للمنظور — لأنه يسمح بابراز تفاصيل خاصة واعطائها دلالتها الخاصة ، كما يسمح على العكس من ذلك بحذف الأشياء غير الهامة وكذلك ادخال المفاجآت بطريقة مباغتة فى الصورة وادراج الأشياء الجارية .

وفوق ذلك فان الاطار عنصر أساسى بشكل مطلق ، اذا أريد عرض الصفات الجمالية فى الصورة ، وليس على الانسان الا أن ينظر الى طريقة ملء الصورة وتخصيص المكان ، وهكذا اذا كان هناك حدود محدودة تستخدم بمثابة اطار لتصميم الصورة . ومعروف إن اطار الصورة يتألف من خطين عموديين وخطين أفقيين ، ومن ثم فان أى خط عمودى أو أفقى يظهر فى الصورة سيتدعم بهذه المحاور — أما الخطوط المائلة فتبدو مائلة لأن (حدود) الصورة مستقيمة أعنى أنها عمودية وأفقية وذلك لأن كل انحراف يتطلب معيارا منظورا للمقارنة كى تظهر ما ينحرف عنه .

وفى صورة الفيلم الجيد تكون الخطوط كلها والاتجاهات الأخرى فى علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع أطراف الصورة . انها تدعم

بعضها بعضا كمتوازيات أو متضادات وهى تكون نموذجا راسخا أو قلقا معقدا أو بسيطا والأمر بالمثل فى توزيع الكتل السوداء والمضاءة .

ولو ان الشاشة كانت كبيرة الى حد لا نهائى لما وجدت مشكلة التنظيم الجديد للسطح ، لأنه كى يتحقق ذلك ، فلابد من مكان محدد كى يجري فيه التنظيم ، فليس ثمة توازن فى اللانهائى ربما فيما عدا رسوم الاعلانات التى تعلق فى الشوارع حيث هناك تماثل مسلسل فى الشكل وهو بالطبع ما لا يمكن تطبيقه فى الفيلم .

وتعتبر مسألة حجم الصـورة ونسبتها من أهم المسائل فى الوقت الحاضر ، فان آبل جانس فى فيلمه عن نابليون التقط مناظر معينة لشاشة مثلثة الأجزاء Tniptych وفى أثناء العرض كانت أجهزة ثلاثة للعرض تعمل معا فى وقت واحد بحيث نشأ عن ذلك نوع من الصورة البارانومية التى يمكن رؤيتها فى لمحة واحدة من بعد كبير فحسب . وفى أمريكا أيضا عملت تجارب متعددة على شاشات مكبرة ، ورغم ذلك فكلما ازداد اتساع الشاشة زادت صعوبة تنظيم الصورة بحيث يصبح لها معنى . والاغراء بزيادة حجم الشاشة يسير جنبا الى جنب مع الرغبة فى انتاج الأفلام الناطقة الملونة المجسمة ، انه يمثل رغبة الناس الذين لا يعرفون ان الأثر الفنى مرتبط بحدود الأداة والذين يريدون الكم أكثر مما يريدون الكيف . انهم يريدون أن يقتربوا أكثر من الطبيعة ولكنهم لا يدركون انهم يجعلون من العسير على الفيلم بدرجة متزايدة أن يصير فنا . ان التجارب التى أجريت على الشاشات ذات الأحجام المتعددة أثارت مرة أخرى مسألة المدى الذى يصل اليه الشكل المستطيل المثبتة مقاييسه دوليا فى الارضاء من الناحية الفنية . وقد أجريت تحقيقات احصائية لاكتشاف أى الأشكال يفضلها الأساتذة العظام . ولقد أعطى المخرج الروسى ايزنشتين أثنـاء

وجوده فى هوليود محاضرة حبّذ فيها الشاشة المربعة التى يمكن فى نطاقها تكوين مستطيلات أفقية وعمودية أيا كانت نسبها باستخدام أقنعة ذات أشكال مختلفة . وقال انه لا الشكل العمودى ولا الأفقى وحده هو الشكل المثالى ، قال : « كيف يمكن ارضاء الاتجاهات العمودية والأفقية لصورة الفيلم فى آن واحد ؟ ان ميدان مثل هذا النزاع يمكن ايجاده بسهولة — انه فى المربع . فالمربع هو الشكل الوحيد الذى يستطيع انتاج كل المستطيلات الممكنة اذا أخفيت أجزاء على الجوانب وفى أعلى وأسفل . ويمكن كذلك استخدامه كله كى يحدث فى المتفرج انطباعا بالنهائية الكونية لتربيعه — وخاصة فى سياق متحرك له أبعاد مختلفة ، من مربع دقيق فى الوسط حتى المربع الشامل الذى يمتد على الشاشة كلها » . ولقد كانت الصورة الشاملة فى بدايات التصوير ، ومن ثم بدايات فن الفيلم هى وحدها التى تلتقط ، أعنى صورا تحتوى كل الحدث أو الشيء الذى يراد عرضه .

أما اللقطات الكبيرة — اليدان أو نصف الوجه ، فكان من الممكن حينذاك التقاطها مثلما يحدث الآن ، ولكنها لم تكن لتلتقط فان الأشـياء التى تكون ممكنة فنيا لا تستخدم الا حينما يسود الاعتقاد انه باستخدامها يمكن تحقيق نتائج مفيدة وقيمة وليس مجرد أشياء ممنوعة أو غير سليمة .

فاذا أراد أحد أن يلتقط صورة لرجل فان شكله الكامل أو على الأقل الجزء الأعلى من جسمه كله كان لابد من ظهوره فى الصورة . ولم تكن أطراف الشاشة تؤخذ موضع اعتبار الا بمعنى سلبى فحسب — انه يجب ألا تقطع هذه الأطراف أجزاء من أى شيء . وكان الاهتمام يتركز كله على ما يراد تصويره وليس على الاطلاق على الطريقة التى يتم بها هذا المراد . أما ان الأقسام والتفاصيل المعزولة يمكن استخدامها بطريقة مبتكرة فذلك

كان ثورة ، الثورة نفسها التى كان لابد أن تحدث فى كل المعالم الأخرى لأداة الفيلم قبل أن تصبح فنا . وكما أن عملاء سيسيل دى ميل اعترضوا على صور فيها وجوه مضاءة جزئيا ، فهكذا كان يبدو من السخف تعمد قطع شىء طبيعى بأطراف الصورة . أما فى هذه الأيام وبعد مضى سنوات قليلة صار من الأمور العصرية حتى بالنسبة للمخرجين المتوسطين جدا أن يتصرفوا بحرية تامة فى تحديد مضمون اللقطة .

ففى فيلم « المصور » يقع مستر كيتون فى حب فتاة تعمل فى وكالة صور صحفية . ويجرى المنظر التالى — الصباح الباكر ، المكتب يفتح والموظفون يحضرون ، تظهر صورة حجرة الاستقبال والحاجز الذى فيها حيث يستقبل العملاء ، هذا هو المكان الذى تعمل فيه الفتاة . انها تدخل وتخلع معطفها وتستقر فى مكانها ، وفجأة تتحول الكاميرا قليلا ويظهر فى الصورة ركن من حجرة الاستقبال ظل حتى الآن غير منظور ، وهناك نرى مستر كيتون جالسا يحملق فى بلاهة أمامه . انه ظل جالسا هناك طوال الليل ينتظر ليرى الفتاة ، وهذا يظهر انه حتى اللقطة العامة يمكن بالفعل على نحو ما ألا تكون شيئا سوى صورة مفصلة . واللقطة العامة بالطبع تعبير نسبى وغير دقيق لا يمكن تحديده الا أن نقول — « اللقطة العامة تتضمن كل شىء يظهر الموقف الاجمالى الخاص » وفى الممارسة يمكن أن تسمى اللقطة عامة اذا أظهرت (كما فى هذة الحالة) مكتبا بأكمله . ولكن هذا الركن الرقيق الذى كان يشغله مستر كيتون لا يظهر فى الصورة وهذا ما يعتمد عليه أثر الصورة كله . ان الحدث نفسه كان يمكن اظهاره بهذه الطريقة — الفتاة تصعد السلم وتفتح الباب ثم تدخل المكتب فترى مستر كيتون جالسا فى الركن . ولكن التأثير الرائع المفاجىء ينشأ كله من الحقيقة الواقعة ، وهى ان المتفرج يعتقد أنه يرى كل شىء يستطيع رؤيته

— مكتب عادي وأناس عاديون يعملون فيه — وفجأة كما لو كان قد هبط من السماء يكتشف الفتى الساذج المفتون كأنما ينتظر من وقت لا يتذكر وسط المكتب العملي حيث لا ينتظر حدوث شيء غير مألوف .

ان الصدمة النفسية التى تحدث للمتفرج يمكن وصفها نظريا على النحو التالى — ان تكوينا كاملا يعرض عليه وقد خدع المتفرج باطمئنان زائف ثم فجأة يتغير التكوين الكامل لهذا الكل بالتفاتة بسيطة تبدو غريبة بالنسبة لما سبقها .

ان شيئا شبيها بهذا الأثر نفسه يتحقق عندما نرى شارلى شابلن فى فيلمه « المتأنقون » فى صورة رائعة بقبعة عالية مرتديا الردنجوت ، ولكن الجزء العلوى من جسمه هو وحده الذى يعرض ، ثم يكتشف المتفرج فجأة انه لا يرتدى بنطلونا وانه يقف هناك بملابسه الداخلية . وهنا مرة أخرى يوحى الجزء المعروض (الجزء العلوى من الجسم) بصورة كاملة (رجل متأنق فى لبسه) ثم تنكشف الحقيقة بعد ذلك فى ضـوء مختلف تماما عما شوهد من قبل وتتحول الصورة الى كاريكاتير .

والآن الى مثل آخر من نوع مختلف عن ذلك كله ، ففى فيلم « أرصفة نيويورك » لستيرنبرج منظر تقفز المنتحرة فيه من الزورق — لا شيء يظهر فى الصورة سوى سطح الماء الرجراج الذى يرى فيه انعكاس الزورق وامرأة تقف عليه ثم تقفز من فوقه . ان صورة المرأة تعرض بطريقة غـير مباشرة بانعكاسها على الماء . ومع ذلك فى اللحظة التالية نرى المرأة نفسها وهى تسقط فى الماء عند البقعة التى كان ينعكس فيها خيالها ، وهذا التتابع غير المتوقع للشيء المباشر على منظر غير مباشر أشد ما يكون تأثيرا . ان الأثر يتحقق باختيار دقيق لما يراد تصويره ، ولقد وضعت الكاميرا بحيث لا يظهر فى الصورة على الاطلاق أهم جزء منها وهو منظر الزورق والمرأة

واقفة عليه — وهى طريقة سيئة من وجهة النظر العادية لعرض شىء ما . ان الجزء الهام من الحدث وهو السبب الوحيد الذى من أجله التقطت الصورة لا نرى فى الصورة منه الا خياله ولكن المتفرج الذى ربما كان يرقب الصورة المباشرة للحدث باهتمام عابر فحسب — يؤخذ ويستمتع بما يحمله هذا التقديم من طابع غير مألوف .

ومثل هذه الحيل الفنية يستخدم فى كثير من الأحيان . ولقد كادت هذه الحيل أن تصبح تقليدية — مثل ظل الآفاق الذى يظهر بلون أسود مقابل جدار مضىء . والحق ان الظل كثيرا ما يمثل دور المذيع — انه يظهر قبل ظهور الشخص ذاته على الشاشة وبهذه الطريقة يوجه اهتمام المتفرجين وانتباههم الى ما سوف يقترب بعد ذلك .

ان الميزة الحقيقية للصورة المحددة تظهر فى اللقطة الكبيرة . وكلما كان الجزء المطلوب تصويره أصغر ظهر فى الصورة أكبر . واللقطة الكبيرة لا تقتصر على مساعدة الفنان فى أن يعطى تكبيرا للشىء الذى قد لا يتضح باعتباره مجرد جزء تفصيلى فى اللقطة العامة — مثل عينا شخص مليئتان بالدموع أو فار قابع فى ركن حجرة — بل انها أيضا تلتقط ملامح مميزة من الشىء ككل . انه يحدث فى أغلب الأحايين أن يقدم الفنان السينمائى للمتفرجين مشهدا جديدا باستخدام مثل هذا التفصيل . ان بندول الساعة قد يعرض أولا ثم تعرض الساعة كلها ثم تبتعد الكاميرا الى الخلف ويظهر الناس جالسين فى الحجرة يتطلعون فى لهفة الى الساعة . ان الساعة هى النقطة الحيوية فى المنظر ولهذا تعرض أولا . وفى فيلم « مذكرات فتاة شريدة » لبابست تقدم الاصلاحية على النحو التالى :

« تظهر أولا صورة الوجه الصارم الفظ لمعلمة وشعرها مسحوبا الى الخلف من جبهتها ، ثم تظهر صورتها وهى تدق جرسا بانتظام ، ثم تنقل

الكاميرا الى وراء فترى انها واقفة على رأس منضدة تتناول البنات عليها طعامهن ويضعن الملاعق فى أفواههن متوافقة فى الزمن مع دقات الجرس . وهنا مرة أخرى التقطت النقطة الرئيسية التى تعتبر فى الوقت نفسه تفصيلا جزئيا يصور الموقف لتوجه انتباه المتفرجين ولتمدهم كذلك بعنصر معين من المفاجأة ، لأن الكشف التدريجى الذى يبدأ بالأجزاء التفصيلية أشد فى الاثارة ، ويستهوى اهتمام المتفرجين أكبر بقدر أكبر كثيرا مما لو أعطى المنظر كله دفعة واحدة .

ويمكن تقديم المناظر المتتابعة على هذا النحو من الجزء التفصيلى الى الصورة الكاملة بطرق متعددة ، فاما أن تلتقط صورة الكل والجزء على حدة ثم يوصلان معا فى الشريط النهائى . وفى هذه الحالة تتوالى الصورة واحدة بعد أخرى وثبا . واما أن تتحرك الكاميرا الى الخلف وتدار باستمرار بحيث يصير ما يظهر على الشاشة فى الوقت نفسه أصغر وأكثر شمولا — أعنى ان الجزء الذى كان فى البداية كبيرا يصبح بالتدريج صغيرا ويأخذ مكانه فى المنظر العام . ويمكن أيضا أن تبقى الكاميرا ثابتة بينما يستعين المصور بأقنعة متحركة بحيث يبقى الجزء الأكبر من الصورة فى البداية مظلما ، ويرى جزء تفصيلى من المنظر كرأس الانسان مثلا داخل حجاب مستدير وكأنما نراه من خلال ثقب فى ستار — وعندئذ يبدأ من هذا الثقب ثم تظهر اللقطة كلها تدريجيا .

وهناك وسائل أخرى لاستخدام اللقطات الكبيرة الا أن هذه الوسائل أكثر مشقة من حيث تلاؤمها على التكوين العام المحدد . ففى فيلم « أرصفة نيويورك » منظر يصور حب بحار ومومس — انهما جالسان يشربان وليس هناك كثير من علامات الحب ، ثم يقطع الى لقطة كبيرة تمثل حركة تفصيلية تبدو فيها الدعارة دون تحفظ ، انها تربت فى شهوة ذراعه العارى

الموشوم كله بعلامات ليس فيها حياء ، بينما هو يحرك عضلاته ليدخل على نفسها السرور . ان هذا المنظر اذا التقطت له لقطة عامة قد لا يكون له مثل هذا التأثير انه بدلا من الرجل كله يظهر ذراعه فحسب — شيء قوى عار مزين برسوم قبيحة — وهـذا تطبيق بارع لمبدأ الجـزء بدلا من الكل Paroprotto . فهذه المرأة لا ترى شيئا من الرجـل سوى القوة والعرى والعضلات . ومثل هذه النماذج يمكن أن توجد فى أى فيلم — اقدام رجل يصعد السلم لاظهار وقع الخطوات بطريقة منظورة — سيقان عاشقين ..

ان فى فيلم « السادة الجدد » منظرا يصور حفلة الافتتاح لعدد الأبنية الجـديدة فى مستعمرة للعمال . الوزير مستعجل ويجرى تفتيشه بسرعة متزايدة حتى يصبح الحفل كله وكأنه يجرى بالفعل . ثم تظهر لقطة كبيرة — رجل بدين فى الحفل — ليس واحدا معينا بالذات — انه يقطب جبينه وقد التقطت صورة هذا الرجل كنموذج لكل زملائه الأشقياء .

وفى فيلم « الأم » لبودوفكين تقدم المشاهد التى تجرى فى المحكمة بمناظر تتتابع بسرعة وقد التقطت عن قرب للحجارة الباردة الشهباء فى المبنى ، وفى احدى الحالات لقطة كبيرة لحذاء أحد الجنود الحراس ، صورة مظلمة غير متحفظة تعتبر تقديما رائعا ملائما للمناظر التالية ، والحق ان الروس ابتدعوا فنا جديدا كاملا لالتقاط المناظر من قرب .

ان امكان التنويع فى مدى الصورة والبعد عن الشيء على هذا النحو يمد الفنان السينمائى بالوسيلة لتقسيم المنظر كله فى سهولة دون تدخل فى الحقيقة الواقعة . وقد تمثل الأجزاء الكل كما ان اثارة الاهتمام يمكن أن تخلق بترك ما هو مهم أو ملحوظ خارج الصورة . كذلك يمكن تأكيد أجزاء معينة لاغراء المتفرج بالبحث عن معنى رمزى فى مظهرها ، ويمكن تركيز الاهتمام الخاص على التفصيلات الجزئية الأساسية ، وأيا كان أثر

اللقطة الكبيرة فان لها عيبا واحدا خطيرا ، فهى تترك المتفرج فى ظلام بالنسبة الى الأشياء المحيطة بالشىء كله أو جزئه . وهذا يصدق خاصة فى فيلم تكثر فيه اللقطات الكبيرة لا تكاد تظهر أى لقطات عامة كما هو الحال مثلا فى فيلم « غرام جان دارك » لدرير ، أوفى عدد من الأفلام الروسية . ان اللقطة الكبيرة تظهر رأسا بشريا ولكن أحدا لا يستطيع القول أين الرجل صاحب هذا الرأس وهل هو فى الداخل أم فى الخارج وما وضعه بالنسبة للناس الآخرين ، هل هو قريب أو بعيد — متجها نحوهم أو مبتعدا عنهم ، فى الحجرة نفسها معهم أو فى مكان آخر ..

والاكثار من اللقطات الكبيرة يؤدى بكل سهولة الى أن يشعر المتفرجون بالتعب من عدم التأكد وعدم تحديد المكان . وهكذا يمكن — على وجه العموم — أن يجد الفنان السينمائى نفسه مضطرا الى الامتناع عن استخدام اللقطات الكبيرة وحدها فلا يقدمها الا مرتبطة بلقطات عامة تعطى المعلومات الضرورية اللازمة للاحاطة بالموقف فى عمومه .

ومع ذلك فمن جهة أخرى يملك الفنان السينمائى وسيلة قيمة للتعبير لا يملكها المسرح وهى سلطة اختيار البعد عن موضوعه . فان المتفرج فى المسرح يبقى دائما على نفس البعد من منظر الحدث ، ومن ثم فان الأحداث والأشياء لا يمكن عرضها الا فى حدود معينة للحجم ، كما أن تعبيرات الوجه الدقيقة على سبيل المثال تضيع بالنسبة لأغلب المتفرجين الذين لا يجلسون بالقرب من خشبة المسرح . والحق أن المتفرجين حتى أولئك الذين يجلسون فى المقصورة الأولى اذا لم يكونوا قد وهبوا عيونا حديدة البصر للغاية أو اذا لم يستعينوا بالنظارات المكبرة — وهى غير مرضية لأنها مزيفة — فانهم لا يستطيعون أن يلتقطوا الا جزءا مما هو معروض على المسرح .

ومع ذلك فليست المسائل الفنية المتعلقة بدقة الرؤية هى وحدها موضع

البحث . ان بعد المتفرج المستمر عن خشبة المسرح ، يؤدى الى تقييم لا يتغير للخصائص والأحداث التى تجرى على خشبة المسرح وفقا للحجم الذى يعتبر من أهم الأمور من الناحية الجمالية . فمن نقطة معينة للنظر لا تحدث حركات الممثلين وملابسهم والمناظر تأثيرها الا بدرجة من التفاوت قليلة نسبيا . ولكن الفيلم يستطيع أن يوسع مدى التفاوت فى الأهمية ، وأهم من ذلك يستطيع أن يلفت النظر اليه . ان المتفرج قد يكون ناظرا الى حجرة كاملة ، ولكن تستطيع الكاميرا فى اللحظة التالية أن تمده بمنظر مختلف عن ذلك تماما فى المكان نفسه حيث تكون أشياء مختلفة جدا هى مركز الاهتمام ، وتبرز أشياء مختلفة تماما كبيرة وهامة . ومن المحتمل أن يحذف كل شىء كان هاما فى اللقطة العامة فلا يبقى من الحجرة التى تضم شخصين الا جزء دقيق لا يجاوز نصف ياردة مربعة من منضدة وعليها زهرية لم تكن ملحوظة من قبل أو لم تكن على أية حال تنال الا جزءا ضئيلا من الصورة — وتمتد تجاه هذه الزهرة — وهى الآن مركز الحدث — أصابع اليد كبيرة وهامة بالقدر نفسه وكانت من قبل لا تظهر أو تلعب دورا . ومن ثم فان مجال العمل فى الفيلم اذا قورن بمجال العمل فى المسرح يعتبر أكبر منه بقدر هائل . ولا بد أن يضاف الى ذلك أنه ليس من المناسب توجيه الاهتمام فى المسرح الى أى شىء غير الناس أنفسهم حتى ولو كان ذلك ممكنا من الوجهة الفنية ، فالمسرح يعتمد على الكلمة المنطوقة ، والمناظر الدرامية العادية التى يكمن معناها فى الحوار لا تستطيع على الاطلاق أن تترابط وتنسجم فى تأثيرها مع المناظر التى نرى فيها أشياء جامدة مثل الحيوانات أو الزهور ، تتطور الأحداث بمجرد ظهورها أو حركتها سواء كانت مصحوبة أو غير مصحوبة بالأصوات . ومن الممكن أن يحدث أى شىء من هذا القبيل على المسرح بطريقة استثنائية جدا ، ولكن حتى فى

الأفلام الناطقة التى تبنى أساسا على الحوار يؤدى تقديم مثل هذه المناظر فى مواضع هامة الى انتاج أثر مزعج وغير متسق .

ولعل أحدا لم يذكر من قبل على الاطلاق بصراحة — كيف أن فنون المسرح كلها تبدو غير طبيعية وهو أمر له دلالته ، اذ أن هذه الفكرة لم تخطر الا لعدد ضئيل من رواد المسرح ، فكل حدث يطلى ويصاغ بالكلمات — بل انه فى التخطيط الأول نفسه يعد كل منظر بحيث تفيض الحبكة بالحوار الذى لا يتوقف . والحق أن كل ترجيح للحدث المجرد على الكلمة المنطوقة يعتبر بمثابة نقص . والكلمة المنطوقة وهى أهم علامة مميزة للدراما قد تطورت الى أداة تنقية أساسية خلال تطور الفن عبر آلاف السنين . أما ان هذا المنهج هو تقديم الحدث ليس أمرا تجرى به الطبيعة ، فسوف لا يدرك بوضوح الا بعد أن نرى فى فيلم صامت من الأفلام الجيدة كيف أن الحدث يسير فى سهولة شديدة دون استخدام الكلمات على الاطلاق .

ان الفيلم يستطيع أن يجعل فى مقدور الأشياء غير المتحركة جـذب الاهتمام اليها ، ولنفترض مرة أخرى أنه فى مشهد خاص على خشبة المسرح توجد زهرة على المنضدة ، وأن هذه الزهرة لا تستطيع قط دون معونة الممثلين أن تجذب اهتمام النظارة . ومخـرج المسرح أو كاتب الرواية لا يستطيع أن يعتمد على أن المتفرجين قد يلاحظون أثناء الرواية مثل هذا التفصيل الجزئى غير الهام ، لأن اهتمام المتفرجين يجب أن يكون دائما موجها الى الموضع الواضح فى الحدث . ولكن فنان الفيلم يمتلك أفضل أنواع السيطرة الممكنة على اهتمام المتفرجين لأنه حين يضع الكاميرا حيث يريد ، يعرض فى كل مرة على الشاشة كل شىء له أعظم الأهمية ، وهو قادر على أن يعطى أهمية مناسبة للأشياء دون أن يكون به أى حاجة لكى تنـادى الزهرة « هيا انظروا الى الآن » اذ أن اهتمام المتفرج موجه بالضرورة اليها

لأنه فى هذا الوقت لا يعرض عليه شيئا آخر . والأمر بالمثل فان الأحداث الأخرى الصغيرة — (ذبابة تزحف — دخان سيجارة) — التى قد لا تكون على المسرح ذات تأثير كاف يمكنها من جذب الانتباه اليها — تنال القدر اللازم من الأهمية .

وفى الفيلم تكون هذه الأحداث الصغيرة وهذه الأدوار التى تقوم بها القطع الاضافية مساوية بالدقة للأحداث الكبيرة التى يقدمها الممثلون ، ومن ثم ينشأ أعظم نوع من التوافق والانسجام .

وان امكانية التغيير السريع فى البعد عن الشىء تؤدى طبعا الى ايجاد التناسب بين مستويات الحجم . وما دام المتفرج لا يستطيع أن يستخدم تجربته الماضية للحكم على ما يراه — وما دام لا يعرف مثلا أن الذبابة صغيرة من الناحية الموضوعية وأن الجبل كبير — فلن يكون لديه ما يجعله يمضى فى الحكم على الحجم الموضوعى لما هو معروض عليه . انه لا يملك الوسيلة لمعرفة البعد الذى كانت عليه الكاميرا من الشىء . وان فيلما اخباريا عن معرض هندسى قد عرض عدة لقطات لبيوت أقيمت على الأرض ، ثم عرض بعد ذلك مباشرة لقطة لنموذج صغير من الجص لمدينة روما . هاتان المجموعتان من الأبنية تظهران للمتفرج بحجم متساو رغم أن احدى المجموعتين كان لها ارتفاع عادى وأخذت صورها على البعد الضرورى ، وفى الأخرى كانت النماذج لا تزيد فى ارتفاعها عن بضع بوصات وصورت عن قرب . أن التجربة هنا لم تنفع المتفرج فى الحكم على الأحجام النسبية . وهذا التناسب نتج من ناحية عن امكانية جعل الأشياء ذات الأحجام المختلفة كل الاختلاف تظهر بحجم واحد وهكذا تظهر مرتبطة بعضها ببعض .

وفى فيلم عن الحياة الجامعية فى ألمانيا يتحول منظر الكرش المتكور لطالب دبلوماسى يشخر على أريكة الى منظر عام ، هو تل طفيف التكور

شبيه به فى الشكل قرب هيدلبرج . وهذان الشيئان اللذان يختلفان بالفعل اختلافا تاما فى الحجم يؤلف بينهما فى بساطة وسهولة حيث يصور الكرش من قرب ويصور التل من بعيد جدا ، ومن ثم تتاح الفرصة لاجراء مقارنة ممتعة بينهما .

ومن جهة أخرى فان الآثار الخاصة قد تستنتج لدى المتفرجين حيث هم يخدعون عن الحجم الحقيقى لما هو معروض عليهم . ولقد أشار أحد النقاد ذات مرة الى منظر فى الفيلم المستمد من رواية « بيت الدمية » لابسن كنموذج لفن الفيلم — المنظر ترى فيه حجرة ثم فجأة تدخل فيها يد ضخمة ، ومن ثم يتضح أن الحجرة صغيرة جدا بالفعل ، وأنها ليست الا جزءاً من بيت الدمية . ان الحجرة نفترض فيها لأول وهلة أنها ذات حجم عادى لأنه ليس فى الصورة نفسها ما يشير الى أن فى الموضوع شيئا استثنائيا هو اللعبة . ولكن التغيير المفاجىء الذى يجرى بوسائل طبيعية تماما — اليد البشرية بحجمها العادى تقنع المتفرج برمزية الحدث على أحسن وجه .

ان ما يعد تماثلا تصويريا فحسب بين المنزل الانسانى ومنزل اللعبة يحدث هنا بالفعل . وهكذا مرة أخرى يتحول « النقص » فى الفيلم — العجز عن اعطاء أى معيار مطلق للحجم — يتحول الى ميزة ويستخدم لاحداث أثر فنى .

الاستخدام الفنى لانعدام الاستمرار المكانى والزمنى

ان الفيلم على خلاف الحياة الواقعية يسمح بقفزات فى الزمان والمكان . والمونتاج معناه ربط لقطات تسجل مواقف تحدث فى فترات زمنية مختلفة وفى أماكن مختلفة . وقد بحث أصحاب النظريات — وبخاصة منهم الروس — حتى الآن المونتاج بطريقة أكثر شمولا من أى نوع آخر من فروع فن الفيلم . ولقد كان الروس أول من أدركوا المقدرات الفنية للمونتاج ، وكانوا هم الذين بذلوا محاولة لتحديد مبادئه بطريقة منظمة . وفى الوقت نفسه حملوا فى كثير من الأحيان حماستهم الى مدى بعيد وهم يميلون الى اعتبار المونتاج اللمحة الفنية الوحيدة الهامة فى الفيلم ، كما يشهد بذلك استخدامهم له أكثر الأحيان بشىء من المبالغة ، والحق انهم يتركون أحيانا انطباعا بأنهم يعتبرون شريط الفيلم قبل المونتاج مجرد جزء من الواقع — كما لو كان الفيلم يصبح بعد المونتاج — طبيعة منحوتة — اذا صح هذا التعبير .

ان بودوفكين يبدأ كتابة « الفن السينمائى » فيقرر أن المونتاج هو أساس فن الفيلم . ولقد حاولنا أن نبين فيما سبق كيف أن اللقطة الواحدة فحسب ، ليست بحال ما صورة بسيطة مطابقة للطبيعة ، وكيف أنه حتى فى اللقطة الواحدة يوجد أكثر الخلافات الهامة بين الطبيعة والصورة السينمائية وكيف أن العمليات التشكيلية الفنية الحديثة يجب أن تكون موضع اعتبار .

ومع ذلك يمكن أن ندرك فى سهولة سبب الاعتقاد بأن المونتاج فى

مقدوره أن يكون هو الطريق الرئيسى لفن الفيلم . فان الصورة السينمائية الواحدة تنشأ عن عملية تسجيل يسيطر عليها الانسان ولكنها حين ينظر اليها سطحيا لا تعتبر شيئا أكثر من انتاج صورة للطبيعة . ولكن حين ينتهى الأمر الى المونتاج يساهم الانسان فى العملية — فالزمن يقطع والأشياء التى لا ترتبط فى الزمان والمكان ترتبط معا — وهذا يبدو أشد ما يكون شبها بعملية تشكيلية وابتداعية ملموسة .

ان بودوفكين يصف نشأة فن الفيلم على النحو التالى :

« لم يكن هناك مكان للفن فى عمل المصور ، كان يصور فن الممثلين . وطبيعى لم يخطر لأحد فى ذلك الوقت فكرة انفراد الممثل السينمائى بأسلوب خاص أو اتباع المخرج السينمائى منهجا خاصا فى تصوير الأفلام ، أو أن يكون للأفلام أى طابع مستقل خاص بها . ولعل البعض يتساءلون ماذا كانت مهمة المخرج فى ذلك الحين ؟ لقد كان المخرج يحصل على سيناريو يماثل تماما المسرحية المعدة للتمثيل على المسرح بعد حذف الحوار واستبداله بحركات صامتة ، أو بعبارات مطولة تسجل كتابة على الشاشة ، وكان المخرج ينفذ المناظر بصورتها المسرحية بالضبط ، فيسجل حركات الممثلين على المسرح ودخولهم من ناحية وخروجهم من أخرى . ويكتفى المصور بتشغيل الكاميرا وهى ثابتة فى مكانها لتسجيل تلك المناظر التامة الاعداد »[1] .

أما المونتاج فلم يأت الا مع تطور الفيلم كفن .

ولا بد من تمييز المونتاج الذى يجرى على حدث متسق فى الزمان والمكان عن الأحداث المتقاطعة التى لا يرتبط بعضها ببعض . ولقد بدأ

(١) عن كتاب « الفن السينمائى » تأليف بودوفكين ــ ترجمة صلاح التهامى.

المونتاج بهذا النوع الأخير من الناحية التاريخية لأنه العملية الأقل ثورية — وكانت اللقطات المختلفة تربط بعضها مع بعض تماما مثلما تمثل المشاهد المختلفة متعاقبة على المسرح . ولقد جرت العادة فى المسرح مئات السنين على اظهار مشاهد متتابعة ليس بينها رابطة فى الزمان أو المكان . ثم حدث شىء ما لم يكن يوجد منه على المسرح الا بدايات المشاهد تقطع وتتداخل الأجزاء المتعددة بعضها مع بعض — أعنى أن التمثيل كان يقطع فجأة ثم يعرض مشهد مختلف عنه تماما ثم يقطع هذا بدوره ويستمر المشهد الأول ثم يعود الثانى مرة أخرى وهكذا دواليك .

ونستطيع أن نجد بدايات هذه العملية فى الدراما التقليدية حيث كان الحدث فى مشاهد المعارك التى تضمنتها روايات شكسبير مثلا — تتغاير فى أغلب الأحيان من معسكر الى آخر . أما فى الفيلم فكان استخدام هذه العملية أسهل كثيرا لأنه بدلا من اعادة تهيئة المشهد بالفعل على خشبة المسرح ، يمكن أن يعقب المنظر آخر فى تتابع سريع يسير .

ولقد كانت خطوة أكثر جرأة أن يحدث تدخل فى المنظر الواحد وأن يقسم الحدث ، وأن يغير وضع الكاميرا أثناء التصوير . ويعتبر هذا حتى الآن أقوى الاجراءات وأكثرها اثارة تجاه تحرير الكاميرا .

وفى المونتاج يملك الفنان السينمائى أداة تشكيلية من الدرجة الأولى ، تساعده على أن يؤكد ويعطى دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التى يصورها وهو لا يأخذ من الاتصال الزمنى لمشهد ما الا الأجزاء التى تهمه ولا يلتقط من مجموع الأمكنة التى تشغلها الأشياء والأحداث الا القدر المناسب ، وهو يؤكد بعض التفاصيل الجزئية ويحذف البعض الآخر كلية . وقد سبق أن أعطينا أمثلة لهذا كله .

ويحدث أحيانا أيضا أن تكون الصور مترابطة عن طريق المونتاج بينما

الصلة بينها ليست واقعية بل تصويرية أو شاعرية . ويقول بودوفكين فى كتابه : « أردت أن أصور السرور فى فيلم » . فان الاقتصار على تصوير وجه يسجل السرور يكاد أن يسلبه كل تأثير — لهذا عرضت حركة اليدين وصورة قريبة للنصف الأسفل من الوجه والفم المبتسم فيه ، وأدخلت الى هذا مواد أخرى مثال ذلك : صورة نهير يتدفق وقت الربيع مع أشعة الشمس الراقصة منعكسة على سطح الماء وصورة طيور ترشرش فى غدير القرية ، وأخيرا صورة طفل ضاحك وشعرت اننى بهذا قد عبرت عن « سرور السجين » .

ولا ريب فى أن القيمة الفنية لمثل هذا الفصل موضع جدل — وقد ورد هذا المنظر فى فيلم « الأم » لبودوفكين . واحتقار بودوفكين لمادة الفيلم الخام قبل المونتاج يعد من أهم خصائص أسلوبه ، ومع ذلك فان هذا الموقف يوجد فى النظرية الروسية فحسب وليس موجودا على الاطلاق فى الممارسة العملية ، غير أن الروس — يفهمون جيدا كيف يختارون مادتهم . وفوق ذلك فانه مما يثير التساؤل ان كان الربط الرمزى بين الابتسامة والغدير وأشعة الشمس « والسجين السعيد » والطفل الضاحك يستطيع أن ينتهى الى وحدة مرئية . لقد جرى ذلك آلاف المرات فى الشعر ولكن الموضوعات غير المتصلة يمكن ربطها بسهولة فى اللغة ، لأن الصور العقلية المرتبطة بالكلمات أكثر غموضا وتجريدا ومن ثم فانها ستكون أكثر استعدادا للترابط . أما وضع الصورة الفعلية بعضها الى جوار بعض وخاصة فى فيلم واقعى من كافة الوجوه الأخرى — كثيرا ما يبدو مفتعلا — ان وحدة المشهد فى قصة السجين الذى يبتهج تقطع فجأة بشىء مختلف عنها تماما . والمقارنات والاستطراد مثل الغدير وأشعة الشمس لا تعالج فى خفة كامور مجردة ولكنها تقدم كقطع واقعية من الطبيعة ، ومن ثم فإنها تشرد بالأشياء .

وبصرف النظر عما اذا كان هذا المثال الفريد فى نوعه ناجحا أم غير ناجح ، فانه تبقى هناك حقيقة ثابتة وهى أن امكانية هذا النوع من المونتاج موجودة ، وأحد معالمها المتميزة أن اللقطات التى تتابع واحدة بعد أخرى ليس بينها صلة مكانية أو زمانية وانما يربطها وحدة الموضوع فحسب . ولا جدوى فى السؤال عما اذا كان الغدير يتدفق بعد أن ابتسم الوجه ، أو عن مدى بعد الطيور التى ترشرش فى الماء ، من الطفل الضاحك . ان مهمة الفنان هى أن يقدم مادته بطريقة من شأنها أن تجعل المتفرجين ينظرون اليها بنظرة صحيحة . يجب ألا يتطلعوا الى صلات زمانية أو مكانية . ومن ناحية أخرى ، كثيرا ما يجد الانسان أن وحدة المكان مقصودة ، ولكن نظرا لرداءة المونتاج يضيع تأثير الوحدة . ان رجلا يظهر فى المنظر ثم يتبعه آخر ، وليس ثمة شىء يدل على أن هذين الرجلين يفترض فيهما أنهما موجودان فى مكان واحد . انه ليبدو حينئذ كأنما تغير المنظر الى مكان آخر ، ومن ثم يستحيل فهم ما بين الشخصين من صلة .

ولما كان المونتاج يفصل الأشياء التى تكون متصلة مكانيا ويربط أشياء ليس بينها استمرار مكانى — فان هناك خطورة ألا تكون هذه العملية ناجحة ، وأن يتفكك الكل الى أجزاء لا يستطيع المتفرج أن يربطها وفقا لخطة الفنان .

ولقد وضع بودوفكين خمسة مناهج للمونتاج ولكن المذهب لا يبدو مرضيا ككل من الناحية المنطقية ، لأن التصنيف يشير جزئيا الى طريقة القطع وجزئيا الى مادة الموضوع ، وهكذا فان هذين العاملين لا يتركان منفصلين .

١ ـ **التناقض** ـ يقول بودوفكين « اذا أردنا تصوير حالة البؤس التى يقاسيها رجل يتضور جوعا ، فانه مما لاشك فيه أن هذه الحالة تكون

أعمق تأثيرا اذا قرنت بتصوير حالة رجل موثر مفرط فى الاقبال على الطعام »
(ويبرز هنا مرة أخرى التشكك الغريب فى المادة التى لم تخضع للمونتاج)
وهذا لا يعطى أى فكرة عن فن المونتاج — هل يعقب المنظران أحدهما الآخر بأكمله أم تتداخل أجزاؤهما فى بعضهما .

٢ ـ **التوازى** ـ يقول بودوفكين عنها « هذه الطريقة مشابهة لطريقة التناقض ولكنها تذهب الى مدى أبعد » . وفى هذه الحالة يعرض نوعان مختلفان عن الأحداث متداخلان مع بعضهما بواسطة لقطات مفردة من كل منهما . وواضح أن الربط بين طريقة التناقض وطريقة التوازن زائف منطقيا ، ذلك لأن طريقة التناقض تشير الى الموضوع فى حين أن طريقة التوازى تشير الى أسلوب المونتاج .

٣ ـ **التماثل** ـ يشرح بودوفكين هذه الطريقة بمثال فيقول : « فى نهاية فيلم « الاضراب » لايزنشتين يضرب العمال بالرصاص فيسقطون صرعى ثم ننتقل الى منظر ذبح ثور فى سلخانة » . ومرة أخرى نجد أن هذا النوع من المونتاج يرتبط بالمضمون وليس المهم من حيث المبدأ اذا استخدمت لذلك طريقة تداخل لقطات المشهدين مع بعضهما . أو تتابعهما بأكملها . ربما كانت الطريقة الأولى كقاعدة أكثر وضوحا فى التأثير .

٤ ـ **الترابط** ـ حدثان متوازيان يرتبطان بعضهما ببعض لأنهما يحدثان فى وقت واحد . مثال ذلك شخص يسرع الى البيت لينقذ صديقه الذى يقاد الى المشنقة . ان الاهتمام يكمن فى التساؤل عما اذا كان الاتفاق المكانى سيحدث بسرعة كافية . وفى هذه الطريقة يدخل مبدأ ثالث لم يذكر من قبل . اذ لم يذكر شىء تحت أى من العناوين السابقة عن الصلة الزمنية بين المناظر التى تتداخل مع بعضها .

٥ ـ **الفكرة المرددة** ـ يقول بودوفكين ، — « حين يريد كاتب

الرواية أن يؤكد الفكرة الأساسية التى تكمن وراء حواره فان طريقة التكرار تكون أكبر عون له » . ومن ذلك أن يتكرر مشهد معين عدة مرات وبنفس الشكل كنوع من « القرار الموسيقى — مرة أخرى نجد بودوفكن يشير الى المضمون فحسب .

والواقع أن هذه الطريقة التى اتبعها بودوفكين تعتبر خطة سيئة للتصنيف — ان تيموشنكو يضع بدوره خمسة عشر مبدأ للمونتاج على النحو التالى :

١ — تغيير المكان .
٢ — تغيير وضع الكاميرا .
٣ — تغيير بعد الصورة .
٤ — تأكيد التفاصيل الجزئية .
٥ — المونتاج التحليلى .
٦ — العودة الى الماضى .
٧ — توقع المستقبل .
٨ — الأحداث المتوازية .
٩ — التناقض .
١٠— الترابط .
١١— التركيز .
١٢— التكبير .
١٣— المونتاج المونودرامى (مونتاج التمثيل الفردى) .
١٤— التكرار .
١٥— التتابع السريع لمشاهد متغيرة .

وحيث أن هذا التصنيف ليس مرضيا تماما كذلك ، فسوف لا نستطرد فى بحثه هنا . وهو ليس الا سردا غير كامل وغير نظامى لعوامل كان يجب ألا ينسق بعضها على نفس المستوى بل لابد من أن يتفرع بعضها من بعض حسبما يقضى المنطق .

وفيما يلى محاولة أخرى روعيت فيها النقط الرئيسية أوردها كل من بودوفكن وتيموشنكو .

مبادىء المونتاج

١ — مبادىء القطع :

(أ) طول وحدة القطع

١ — الأشرطة الطويلة (اللقطات التى تربط معا كلها طويلة نسبيا — ايقاع هادىء) .

٢ — الأشرطة القصيرة (اللقطات التى تربط معا كلها قصيرة نسبيا وتستخدم عادة فى الحالات التى تكون فيها اللقطات نفسها مليئة بالعمل السريع . مثلما يحدث فى المشاهد التى تبلغ فيها أحداث الفيلم ذروتها والمشاهد الصاخبة . ويكون الايقاع عند هذه سريعا) .

٣ — الجمع بين الأشرطة القصيرة والطويلة وذلك بأن تدخل وسط الأشرطة الطويلة فجأة شريطا واحدا أو أكثر من الأشرطة القصيرة . أو العكس — الايقاع المتجاوب .

٤ — الأشرطة ذات الطول غير المنتظم — مجموعات من أشرطة ذات أطوال متفاوتة — لا هى بالقصيرة أو الطويلة على التحديد ، وانما يعتمد الطول على المضمون ، ولا ينتج عن هذا أى أثر ايقاعى .

(ب) مونتاج المشاهد الكاملة

١ — التعاقب (حدث يعرض بأكمله حتى النهاية ثم يلحق به الحدث التالى وهكذا) .

٢ — التقاطع (تقطع المشاهد الى أجزاء صغيرة وتتداخل هذه الأجزاء بعضها مع بعض — بحيث يحدث تبادل مستمر من مشهد لآخر بشكل متقاطع) .

٣٠ — التداخل (تداخل مشاهد أو بعض الكادرات فى حدث مستمر).

(ج) المونتاج داخل المشهد الواحد

١ — الجمع بين اللقطات العامة واللقطات الكبيرة (نقصد باللقطة العامة هنا تعبير نسبى وهى اللقطة التى تكشف ما يحيط بموضوع اللقطة الكبيرة) .

(أ) أولا لقطة عامة ثم واحدا أو أكثر من تفاصيلها الجزئية فى لقطات كبيرة . (التركيز عند تيموشنكو) .

(ب) الانتقال من أحد التفاصيل الجزئية (أو عدة تفاصيل) الى لقطة عامة تتضمن هذا التفصيل (التكبير عند تيموشنكو) مثال ذلك فى النموذج المستمد من فيلم « مذكرات فتاة شريدة » لبابست يظهر أولا رأس المدرسة ثم حجرة الطعام كلها .

(ج) لقطات عامة ولقطات كبيرة فى تتابع غير منتظم .

٢ — تتابع لقطات كبيرة لا يتضمن أى منها موضوع اللقطات الأخرى . (المونتاج التحليلى عند تيموشنكو) حدث بأكمله أو موقف عابر لا يتألف الا من أجزاء صغيرة . وقد أشرنا فى (أ — ب) الى الوسائل المستخدمة فى ربط المشاهد الكاملة ، ويمكن استخدام نفس وسائل المونتاج هذه داخل المشهد الواحد وهى التتابع والتقاطع والتداخل .

٢ ــ العلاقات الزمنية :

(أ) التعــاصر :

١ ــ بين عدة مشاهد كاملة (الأحداث المتوازية عند تيموشنكو ــ التعاصر عند بودوفكن) موصلة فى تتابع أو تقاطع وتكون عادة مرتبطة بعناوين تدل على الاستمرار مثل (بينما حدث هذا فى هذا المكان ... كانت هناك أحداث تجرى فى مكان آخــر) .

٢ ــ بين التفاصيل الجزئية لتركيب معين حدث فى نفس اللحظة من الزمن (اظهار تتابع الأحداث التى تجرى فى الوقت نفسه وفى المكان نفسه ــ الرجل هنا والمرأة هناك ... الخ المونتــاج التحليلى لتيموشنكو) . ليس من الممكن استخدامه .

(ب) قبل ، وبعد :

١ ــ مشاهد بأكملها تتبع بعضها ولكن هناك أيضا مشاهد تتداخل فيها لتكشف عما حدث فى الماضى (ذكريات) أو لتنبىء بما سيحدث مستقبلا (نبوءة) . (العودة الى الماضى والتنبوء بالمستقبل عند تيموشنكو) .

٢ ــ التتابع فى المشهد الواحد ــ تتابع التفصيلات الجزئية التى يتبع بعضها بعضا فى وقت واحد داخل نطاق الحدث كله ــ مثلا اللقطة الأولى ــ رجل يمسك الغدارة ، اللقطة الثانية ــ امرأة تجرى هاربة .

(جـ) انعدام العلاقة الزمنية :

١ ــ أحداث كاملة ليس بينها صلة فى الزمن وانمــا فى المضمون

فحسب — ايزنشتين — اطلاق الرصاص على العمال من الجنود يتداخل معه مشهد ثور يذبح فى سلخانة ... ولا أهمية فى هذه الحالة لحدوث ذلك قبل أو بعد .

٢ — لقطات مفردة ليس بينها صلة زمنية وهـذا نادر فى الأفلام الروائية ولكنه يوجد فى الأفلام التسـجيلية التى أخرجها ڤرنوف .

٣ — ادخال لقطات مفردة فى مشهد كامل . مثلا : مونتاج بودوڤكن الرمزى فى مشهد « سرور السجين » اذ تتداخل فيه لقطات لا توجد صلة زمنية بينها وبين الحدث .

٣ — العلاقات المكانية :

١ — المكان نفسه (رغم اختلاف الزمن) .

(أ) فى المشاهد الكاملة — شخص يعود الى المكان نفسه بعد عشرين سنة — المنظران يتبعان بعضهما بعضا أو يتقاطعان .

٢ — فى المشهد الواحد « الوقت المضغوط » قفزة الى الأمام فى الزمن كى يرى الانسان فى تتابع غير متقطع ما يحدث فى المكان نفسه ولكن بعد مرور فترة من الزمن — لا يستخدم .

(ب) المكان بعد تغييره .

١ — فى المشاهد الكاملة — تتابع أو تداخل مشاهد تحـدث فى أماكن مختلفة .

٢ — فى المشهد الواحد — لقطات مختلفة تصور أجزاء من المكان الذى تجرى فيه الأحداث .

٣ — انعدام المكان — مثلما أوضحنا فى ٢ جـ (١ — ٣) بالنسبة للزمان .

٤ — العلاقات الموضوعية :

(أ) التشابه :

١ — فى الشكل .

(أ) بين الأشياء (تل متكور يتبع بطنا متكورا للطالب) .

(ب) فى الحركة (ملعب يتأرجح بالحركة يتبع تأرجح بندول الساعة) .

٢ — فى المعنى .

(أ) الشيء المفرد (مونتاج بودوفكن) السجين الضاحك — الغدير — الطيور ترشرش — الطفل السعيد .

(ب) مشهد بأكمله — (ايزنشتين — العمال يسقطون صرعى — الثور يذبح) .

(ب) التناقض :

(أ) فى الشكل .

١ — فى التكوين (أولا رجل بدين جدا ثم رجل نحيل) .

(ب) فى الحركة (حركة بطيئة تتبع بحركة سريعة للغاية) .

٢ — فى المعنى .

(أ) الشيء المفرد (رجل عاطل يتضور جوعا ، واجهة محل مليئة بالطعام اللذيذ .

(ب) مشهد بأكمله (فى بيت رجل غنى وفى بيت رجل فقير) .

(جـ) الجمع بين التشابه والتناقض .

١ — تشابه الشكل وتناقض المعنى (تيموشنكو — أقدام سجين

مقيد فى سجن وسيقان الراقصين فى المسرح أو الرجل الثرى
فى كرسى فوتيل والثائر على الكرسى الكهربائى) .

٢ — تشابه المعنى وتناقض الشكل (شىء ما من هذا القبيل فى فيلم
مستر كيتون — شرلوك هولمز الصغير — يرى الشاب نقطة
كبيرة على الشاشة لاثنين يقبلان بعضهما بعضا فيقبل فتاته فى
غرفة العرض السينمائى .

ان هذا البحث فى وسائل المونتاج لا يقصد به أن يكون شاملا . ومن المؤكد أنه ليس كذلك ، انما يصلح أن يكون هيكلا فحسب وأن يعطى تخطيطا عاما .

— والمبادىء الواردة تحت رقم (٤) يمكن أن تلحق بها الملاحظات التالية — اذا كانت أشرطة الفيلم موصولة بعضها ببعض فانه يلاحظ فى أكثر الأحيان — وخاصة مع مونتاج جيد حقا — انها لا تكون فى بساطة موضوعه جنبا الى جنب وانما تتخذ ظلالا مختلفة تماما من المعانى خلال هذا التجاوز . وهكذا فى منظر ايزنشتين الذى أشرنا اليه من قبل يتلقى ضرب العمال بالرصاص ظلا محددا جدا له معنى من ربطه بمنظر السلخانة .

وبالمثل فان الجانب الشكلى المحض للقطة ما غالبا ما يتأثر الى حـد كبير بالمونتاج . فلو أن شكل رجل طويل جدا عرض مباشرة بعد شكل رجل قصير جداً ، فان المتفرج ينظر الى هذا الرجل الطويل نظرة مختلفة تماما عما لو عرض وحده . ان طول الرجل يبرز بطريقة خاصة نتيجة لهذا التناقض . وهذا التأثير قد يذهب بعيدا فى بعض الأحيان الى حد يجعل اللقطات التى توضع واحدة اثر أخرى تظهر وكأنها مستمرة وهكذا مثلا الشعور برؤية صورتين منفصلتين — أولا لرجل قصير ثم لرجل طويل —

قد يضيع تماما وبدلا من ذلك نرى الرجل القصير كانما يصبح طويلا بقفزة أعنى بالوثب الى أعلى .

واذا رأى أحد وجها مستديرا مكتنزا ثم رأى بعد ذلك مباشرة وجها طويلا نحيلا فان ما يحدث فى سهولة ان الانطباع الناتج هو ان الوجه الأول قد شد الى الخارج وصار فجأة طويلا ونحيلا . ومثل هذه النتائج تم الوصول اليها فى علم النفس التجريبى .

ولقد وصف ماكس ورثيمر فى بحثه عن الحركة الوهمية التجارب التى جعل فيها فرجتين مضيئتين تبعد كل منهما عن الأخرى مسافة صغيرة تهتزان فى تتابع سريع امام عينى شخص فى حجرة مظلمة . فاذا كان البعد ووقت العرض قد اختيرا اختيارا صحيحا فان الشخص سيكون لديهانطباع أكيد بأنه لم يكن هناك فرجتان منفصلتان تضئيان الواحدة بعد الأخرى والواحدة جنب الأخرى ، بل ان فرجة واحدة ظهرت على اليسار ثم انتقلت الى اليمين وهناك اطفئت .

هذا الدمج المجسم بين مؤثرات منفصلة موضوعيا وجعل انطباعها موحدا يجرى أيضا فى الفيلم بالمونتاج . والواقع ان كيان الصور المتحركة يعتمد كله أساسا على هذا المبدأ ، لأنه من الناحية الفنية والموضوعية ليس هناك ثمة حركة سوى تتابع صور مفردة غير متحركة أو مراحل من الحركة على الشريط السليلودى . وكون الصور تتابع واحدة اثر أخرى بمثل هذه السرعة وكونها تتلاءم بعضها مع بعض بمثل هذه الدقة هو وحده السبب فى اعطاء الانطباع بالحركة المستمرة . واذن الفيلم — أساسا — هو منتاج كادرات مفردة — مونتاج غير محسوس .

واذا طبقنا هذا المبدأ على الصور الواضحة للعيان — ان صح هذا القول — تنشأ عنه الآثار التى ذكرناها من قبل . فلو أنه فى اللقطة الأولى

عرض الوجه من جنب (بروفيل) ثم عرض فى اللقطة الثانية كاملا لحدث لدى المتفرج انطباع بأن وجها استدار نحوه . ولقد تم بالفعل استخدام هذه الظاهرة فى مناسبات متعددة لأغراض فنية . وثمة منظر مشهور فى فيلم « المدرعة بوتومكين » لايزنشتين يظهر فيه أسد حجرى وهو يشب ويزأر — وهذا المنظر مؤلف من لقطات لتماثيل مختلفة لثلاثة أسود — التمثال الأول — أسد رابض — التمثال الثانى أسد ناهض . التمثال الثالث — أسد يقف فاغرا فكيه ليزأر . ان الطريقة التى يتحرك بها الحجر بواسطة المونتاج جديرة بأن تشيد بها .

ومثل هذا التأثير جرت محاولته فى فيلم « كذلك الحياة » لكارل جونجان — اللقطة الأولى — تمثال قديس عاقد ذراعيه — اللقطة الثانية تمثال مشابه ولكن الذراعين مرفوعتان الى السماء . والتأثير — بمعنى رمزى — هو ان القديس حى وأنه أعطى آية على قداسته .

ان هذا المبدأ يؤدى بنا الى اكتشاف خدع المونتاج حيث لا يعود الأمر قاصرا فحسب على تركيب اللقطات التى ليس بينها صلة فى الزمن والمكان ، بل حيث تبلغ وحدة الحدث حدا من القوة لا يلحظ معه أحدا ، ان المونتاج قد استخدم ومن ثم يدرك الظاهرة الناتجة كأحداث فعلية . فلو حذفت عدة اطارات من مشهد يصور رجلا ذاهبا الى نزهة فان الانطباع الذى يحدث لدى المتفرج هو ان الرجل أخذ فجأة يسير بسرعة البرق مدفوعا الى الأمام ، ولا يلحظ أحد أن هذا التأثير قد تحقق بمجرد وصل لقطات ليس بينها صلة .

ولربما يكون من الانصاف أيضا ألا توصف هذه العملية بأنها مونتاج لكى نؤكد أن هناك عملية فنية مختلفة تماما عما يتبع فى المناهج التى نوقشت من قبل . ان المونتاج بالمعنى الحقيقى للكلمة يتطلب أن يلحظ

المتفرج التباين بين اللقطات التى وصلت بعضها ببعض ، فان المقصود هو جمع شرائح من الواقع فى كل متكامل بينما العملية التى ذكرت توا لا توجد الأشياء غير المتصلة فحسب بل تغير طبيعة حدث مستمر . وبينما الموتتاج فى معناه الخاص لا يتدخل فى مادة الواقع التى تصور فى اللقطة ، نجد أن العملية التى نبحثها الآن تتدخل فيها وتجعلها مختلفة المظهر . ان الأحداث الفعلية تتغير ويبتدع بدلا منها وقائع جديدة . والناس يمكن اظهارهم أو اخفاؤهم فجأة (استخدم شارلى شابلن هذه الخدعة) كذلك استخدمها السرباليون الفرنسيون مثل رينيه كلير — رجل يمد أمامه عصا سحرية فيختفى الناس الذين حوله — ويمكن أيضا تحقيق نوع من الحركة المعجلة : مثال ذلك أن أحد المناظر فى فيلم « سوق برلين » لولفرد باس يتكفل باظهار كيف تبنى الأكشاك فى الميدان الخالى وهو يحقق هذا التأثير فى براعة شديدة بوصل اللقطات التى صورت فى فترات متباعدة تبلغ النصف ساعة كى يرى الشخص الأكشاك وهى ترتفع بقفزات سريعة ، وفى خلال ثوان قليلة يغطى الميدان بالأكشاك فى كثافة متزايدة ، كأنما يجرى ذلك بطريقة سحرية حتى تكتمل صورة السوق . ويمكن أيضا استخدام هذه الطريقة فى الموتتاج غير المحسوس فى مشاهد لا تعطى مثل هذا التأثير الخارق للطبيعة .

وفى الامكان أن تتصور أن لفتة مفاجئة لرأس شخص ما ، حركة هروب أو أشياء من هذا القبيل ، يمكن عرضها بطريقة أكثر تأثيرا حين تقتطع اطارات قليلة من الشريط ، وهكذا تحدث قفزة داخل الحركة . وقد أوضحنا من قبل فى مثل الأسود الحجرية كيف أن الأشياء غير المتحركة يمكن أن تصبح متحركة الى درجة معينة .

الاستخدام الفنى لنقص التجارب
على الإحساسات غير البصرية

ان أحد العوامل التى تحدد الاختلاف بين النظر الى صورة متحركة والنظر الى الواقع هو انعدام حاسة التوازن وغيرها من تجارب الحواس الحركية . ففى الحياة اليومية نعرف دائما ان كنا ننظر أمامنا مباشرة أو الى أعلى أو أسفل ، ونعرف ان كان جسمنا ساكنا أو فى حركة وأى نوع من الحركة ولكن كما بينا من قبل لا يستطيع المتفرج أن يقول من أى زاوية التقطت صورة الفيلم ومن ثم فما لم تخبره مادة الموضوع شيئا آخر فانه يفترض أن الكاميرا كانت ساكنة وكانت تلتقط الصور التى أمامها مباشرة . فاذا ظهر شىء متحرك فى الصورة فأول ما يفترضه المتفرج هو أن الشىء يتحرك حقا وليس فى بساطة أن الكاميرا تجرى أمام شىء ساكن . وفيما يتعلق بالأبعاد المكانية ستكون أول فكرة تخطر له دائما هى أن ما يظهر فى الجزء العلوى من الشاشة كان أيضا أعلى المكان الذى جرى تصويره ولن يخطر له احتمال أن الكاميرا كانت مائلة بزاوية أثناء التصوير .

وقد أمكن الانتفاع بنسبية الحركة على سبيل المثال فى تلك المناظر من فيلم « دكتور مابوس » التى يراد بها اظهار قوة الرجل الغامض ، اذ يظهر وجهه صغيرا على أرضية سوداء ثم يتحرك سريعا الى الأمام فيكبر حتى يصبح ضخما الى حد أن يشغل الشاشة كلها . وأيا كان الأمر فانه عند التقاط الصورة لم يتحرك الوجه — كما يعتقد — تجاه الكاميرا بل حركت الكاميرا تجاه الوجه .

وفى الفيلم الروسى « وثيقة شنغهاى » ترى لقطات من سباق للخيل .. ان الخيول وسياسها يظهرون وهم يرمحون فوق الممر وبين الحين والآخر يقطع المنظر لتظهر لقطات مؤثرة للغاية تبين راية تخفق وفوقها حصان يجرى حاملا راكبه . ان خفقان الراية يعطى تأثيرا بأن الحصان يتحرك . ولما كانت الراية (فى لقطة كبيرة) تملأ الشاشة كلها لذلك فان الأشياء المحيطة بها لا تظهر فلا يتبين المتفرج أن الراية والحصان ساكنان فعلا — انها تبدو وكأن الحصان يرمح والكاميرا تجرى الى جواره .

وثمة خدعة دقيقة — وفوق ذلك مؤثرة الى أقصى حد — هى الايهام بالوهم ، لأن الايهام بالسكون الذى ينشأ حينما تتحرك الكاميرا لتتابع شيئا يتحرك فعلا بالسرعة نفسها يجرى تقليده فى براعة فى لقطة لشىء ساكن بالفعل . وجمال الفكرة هو أن الحيلة الفنية التى تجعل المتفرج يشعر بأن الشىء غير المتحرك ظاهريا ربما كان سكونه نسبيا فحسب وربما يكون متحركا بالفعل ، لم تدخل بطريقة تعسفية بل تحققت بأعظم الطرق طبيعية باستخدام خفقان الراية .

وفى فيلم « الشياطين الأربعة » لمورنو مشهد يدور فى سرك ويبدو حصان أبيض يخب فى انتظام حول الحلقة ، الكاميرا تتبعه وهكذا يبقى الحصان دائما فى وسط الشاشة ويبدو ساكنا أو يكاد لأن جسمه وحده وليس ساقاه هو الذى يرى ولكن دائرة المتفرجين بأكملها تتحرك بصورة بانورامية فى الجزء الخلفى من الصورة .

ولقد استخدم بابست فى فيلمه « أوبرا الشحاذ » الحركة الظاهرية فى اللقطة ، وهى الحركة الناشئة عن حركة الكاميرا ببراعة شديدة كى يؤكد الطابع الخيالى غير الحقيقى لفيلمه . ان انعدام أى شعور بقوة الجاذبية من شأنها أيضا أن تجعل المنظر الملتقط من أسفل أخاذا بوجه خاص — فاذا

صور انسان مثلا من أسفل فطبيعى أن يتضح من اللقطة أن الكاميرا كانت موجهة الى أعلى ، ولكن معرفة هذا الأمر لا يؤثر فى الاحساس باللقطة — ان المتفرج لا يزال يشعر بقوة شديدة ، ان سطح الشاشة عمودى ومن ثم يبدو الشكل مائلا الى الخلف ولا يبدو محوره الطولى عموديا بل منحرفا منحدرا من الجزء السفلى الأمامى الى الجزء الخلفى العلوى .

ان الرسم البيانى رقم (١) يظهر الظروف الفعلية لهـذه الحالة — الشكل (أ ب) جسم مستقيم والكاميرا فى موضع (جـ د) مائلة بزاوية (الشكل رقم ١) ولكن حيث انه ليس هناك ما يظهر للمتفرج أن الكاميرا كانت مائلة فانه يفترض (شكل ٢) أن الكاميرا (جـ — د) كانت مستقيمة ومن ثم يرى (أ — ب) مائلا . وهذا التأثير يساعد فى جعل المنظر المائل أشد تأثيرا مما يبدو فى الحياة الواقعية .

ولقد أمكن الانتفاع بنسبية الاطار المكانى كما هو واضح فى الرسم البيانى رقم (٢) رجل (أ ب) واقف مستقيما تلتقط صورته بكاميرا (جـ د) موجهة بالطريقة الأفقية العادية (شكل ١) وهذه الصورة تتداخــل فى لقطة لرجل راقد مأخوذة من أعلى (شكل ٢) وفى كلتا الصورتين تبــدو الاتجاهات فيهما على الشاشة مثلما فى شكل (٣) .

ان الرجل قد يرى مستقيما ورأسه عند أعلى الشاشة رغم أنه قد يبدو من مادة الموضوع أن الرجل الثانى كان راقدا حقا — ولو كان هناك سبب جيد لهذا الوضع فى الحبكة الروائية لبدا أعظم تأثيرا — مثلا تحول صورة جندى قائم بالحراسة الى رجل ميت راقد على الأرض .

مرة أخرى اذن أمكن الانتفاع بالنقص فى فن التصوير والعجز عن تحقيق الاتجاهات المكانية الصحيحة من مظهر الصورة فحسب لتحقيق أثر فنى . ولقد اعتاد الناس الذين لم يفهموا شيئا من فن الفيلم أن يذكروا

« الصمت » كواحد من أخطر عيوبه . وهؤلاء الناس يعتبرون ادخال الصوت تحسينا أو تكميلا للفيلم الصامت . ولكن هذا الرأى فارغ المعنى ، مثله فى ذلك أن يرحب بابتكار الرسم بالزيت على ثلاثة أبعاد باعتباره تقدما فى مبادىء الرسم المعروفة حتى الآن .

ان الفيلم تلقى من صمته بالذات الحافز مثلما تلقى القدرة لتحقيق آثار فنية رائعة . ولقد كتب شارلى شابلن ذات مرة أنه ليس فى كل أفلامه منظر واحد « تكلم فيه » أعنى حرك شفتيه وأن مئات من أشد المواقف تنوعا فى العلاقات الانسانية لتظهر فى أفلامه ومع ذلك لم يشعر بالحاجة الى استخدام مثل هذه القدرة العادية وهى الكلام . ولم يحدث أن فاتت على أحد ، أن الكلمة المنطوقة فى أفلام شابلن تحل مكانها — كقاعدة — الحركة الهزلية . انه « لا يقول » انه مسرور بأن بعض الفتيات الجميلات جئن لزيارته ولكنه يرقص رقصا صامتا يمثل فيه رغيفين ملفوفين ممسوكين بشوكتين — السيقان الراقصة على المنضدة (البحث عن الذهب — Rush of Cold) أنه لا يجادل بل يقاتل . انه يعلن حبه بأن يبتسم ويهز أكتافه ويحرك قبعته . وحين يقف فوق المنبر لا يعظ بالكلمات بل يمثل قصة داود وجلياط (الحاج — The Pilgnim) وحين يبدى الأسف لفتاة مسكينة يحشر النقود فى حقيبتها وهو يظهر الاستنكار فى بساطة بأن يبتعد عن المكان (الصورة الختامية لفيلم « السيرك ») .

وان جزءا كبيرا من فن شابلن لتصنعه هذه الواقعية البصرية التى لاتكاد تصدق فى كل منظر من مناظر أفلامه ، وهذا ما يجب ألا ينسى حين يقال — كما يحدث غالبا وطبيعى ألا يكون دون أساس — أن أفلامه ليست حقا سينمائية (لأن الكاميرا عنده تستخدم أساسا كماكينة تسجيل) .

ولقد ذكرنا من قبل منظرا من فيلم « أرصفة نيويورك » لستيرنبرج

فيه صورة طلقة المسدس وقد أفزعت سربا من الطيور . ومثل هذا التأثير ليس مجرد حيلة من جانب المخرج يعالج بها نقيصة الصمت ، اذ يستخدم طريقة منظورة غير مباشرة كي يشرح للمتفرجين صوت انطلاق المسدس ، بل انه على العكس من ذلك يضاعف التأثير الفنى الايجابى . ومثل هـذا العرض غير المباشر لحدث ما فى مادة غريبة عليه أو اعطاء عواقب الحدث فحسب وليس الحدث نفسه يعتبر منهجا محبوبا فى كل فن .

ولنأخذ مثلا كيفما اتفق — عنـدما تروى فرنسيسكا ريميني كيف وقعت فى الحب مع رجل ألفت أن تقرأ معه وتقول فحسب « وفى هـذا اليوم لم تتابع القراءة » ان دانتى بهذا يشير بطريقة غير مباشرة وباعطائه النتائج فى بساطة — انهما فى هذا اليوم قبلا بعضهما بعضا وهذا الأسلوب غير المباشر يؤثر بطريقة مذهلة .

وبالطريقة نفسها يؤثر فزع الطيور بطريقة خاصة وربما كان أثرها أكبر من التأثير الذى كان يحدث لو سمع الصوت الفعلى لطلقة المسدس . ثم يدخل عندئذ عامل آخر — ان المتفرج لا يستنتج فى بساطة أن طلقة أطلقت ولكنه يرى بالفعل شيئا من نوع الضجة — المفاجأة — مباغتـة الطيور الفزعة تقدم للنظر الصفة الدقيقة التى تملكها الطلقة صوتيا . وفى فيلم « السادة الجدد » لجاك فيدير يتحول اجتماع سياسى الى ضجيج ولكن سوزان رغبة فى تهدئة العواطف الثائرة تضع قطعة نقـد فى بيانو ميكانيكى ويعقب ذلك على الفـور أن تضـاء القـاعة بمئات المصابيح الكهربائية ، وعندئذ تتداخل الموسيقى مـع الحديث المثير . الموسيقى لا تسمع — الفيلم صامت — ولكن فيدير يظهر المستمعين وهم يصغون فى لهفة الى الخطيب ، وفجأة تهدأ الوجوه وتتراخى وتبدأ الرؤوس كلها فى الوقت المناسب تهتز فى رقة تامة مع الموسيقى ويتزايد ارتفاع النغم حتى

تتملكهم جميعا فى آخر الأمر روح الرقص ويهزون أجسامهم فى مرح من جنب الى جنب كأنما يأتمرون بكلمة غير مسموعة . ان الخطيب يجب أن يخلى المكان للموسيقى ، وهذا يظهر القوة التى توحد هؤلاء النـــاس الساخطين كلهم فجأة وتضعهم فى هذه الحالة من المرح بوضوح أكبر كثيرا مما لو سمعت الموسيقى فعلا . ويشير كذلك الى طابع الموسيقى نفسها — تمايلها ونغمها .

والجدير بالملاحظة فى مثل هذا المنظر خاصة ليس هو فحسب ، السهولة والبراعة التى يجعل بهما المخرج شيئا غير مرئى مرئيا ولكن اذ يفعل هــذا يقوى تأثيره بالفعل فلو أن الموسيقى سمعت حقا لأدرك المتفرج فى بساطة أن الموسيقى كان لها صوت ولكن بهذا المنهج غير المباشر أبرزت النقطة الخاصة والجزء المهم من هذه الموسيقى — نغمها — قوتها فى توحيـــد الناس وتحريكهم . ان هذه السجايا الخاصة بالموسيقى هى وحدها التى تعطى وتظهر مثل الموسيقى نفسها . والأمر بالمثل فان الحقيقة الواقعة وهى أن طلقة المسدس مفاجئة متفجرة مفزعة يصبح تأثيرها مضاعفا بنقلها الى المرئيات لأن هذه الصفات الخاصة هى وحدها وليست الطلقة نفسها هى التى تقدم . وهكذا فان الفيلم الصامت يستمد مقدرات فنية مؤكدة من صمته . وان ما يريد تأكيده بصفة خاصة فى حدث مسموع يمكن نقله الى شىء مرئى وهكذا فبدلا من اعطاء الحدث نفسه يعطى بعضا من صـــفاته المميزة فحسب ومن ثم يشكله ويفسره .

ونظرا لأن الفيلم الصامت غير محسوس فانه لا يعطى بحال من الأحوال تأثيرا بأنه حركات صامتة فحسب ؟ ان صمته لا يلاحظ ما لم يبلغ الحدث شيئا صوتيا لا يمكن استبداله بشىء آخر ولهذا يحس به مفقودا — أو ما لم يكن الشخص معتادا على الفيلم الناطق . ولن يكون ممكنا فى المستقبل — بسبب الفيلم الناطق — عرض الكلام بطريقة صامتة الا بصعوبة شديدة —

الا أن هذا أسلوب فنى أشد ما يكون تأثيرا لأنه اذا سمع رجل يتكلم تظهر حركاته وتعبيراته الوجهية كأشياء مصاحبة فحسب لتبرز معنى ما يقال . ولكن اذا لم يسمع الشخص ما يقال يصبح المعنى واضحا بطريقة غير مباشرة ويفسر فنيا بعضلات الوجه والأطراف والجسم . أما الصبغة العاطفية للحديث فتوضح بصفاء وتأكيد يكادان أن يتعذرا باستخدام وسيلة الكلام الفعلى . وفوق ذلك فان ما بين الواقع والعرض الصامت من فارق يعطى الممثل ومخرجه قدرا كبيرا من المرونة للابتكار الفنى (القوة الابتكارية للفنان لا يمكن أن تظهر الا حيثما لا يكون الواقع وأداة العرض على اتفاق) .

ان الحوار فى الفيلم الصامت ليس فى بساطة هو الجزء المرئى من حوار حقيقى منطوق فلو أن الحوار الحقيقى عرض دون صوت لعجز المتفرج فى أكثر الأحيان عن ادراك كل ما يدور هذا الحوار حوله ولوجد التعبيرات الوجهية والحركات غير مفهومة . ان الشفاه فى الفيلم الصامت لا تعد مجرد أعضاء طبيعية مهمتها تكوين الكلمات بل وسائل للتعبير المنظور وليس تشوبه فم مضطرب أو الحركة السريعة للشفاه مجرد نتاج جانبى للكلام ، بل هى تعبيرات فى مكانها الصحيح . والضحك الصامت يكون فى أكثر الأحيان أشد تأثيرا مما لو سمع الضحك بالفعل . وانفراج الفم المفتوح يعطى تفسيرا فنيا حيا على درجة عالية لظاهرة « الضحك » فاذا سمع الصوت مع ذلك ظهر انفراج الفم واضحا وتكاد تضيع تماما قيمته كوسيلة للتعبير .

ولقد استخدم الروس هذه الفرصة المتاحة للفيلم الصامت ذات مرة بطريقة أشد ما تكون غرابة وتأثيرا .. « لقد وصلت لقطة لجندى أصابه الجنون أثناء المعركة وهو يضحك فى بلاهة فاغرا فاه بلقطة أخرى تصور

جثة جندى مات بالغاز السام وكان فمه مثبتا عند الموت بتجهم جامد مفزع».
ان انعدام الكلمة المنطوقة يركز اهتمام المتفرج بطريقة أكثر توثقا على الجانب المنظور من السلوك وهكذا يكتسب الحدث اهتماما خاصا . ومن هنا تكون اللقطات العادية جدا شديدة التأثير فى الأفلام الصامتة أكثر الأحيان مثل صورة تسجيلية لبائع جوال يدلل على بضاعته بحركات جليلة . ولو أن كلماته أمكن سماعها لصار أثر الحركات نصف ما كان ولربما جذب المنظر كله قليلا جدا من الانتباه ومع ذلك فلو حذفت الكلمات ستسلم المتفرج تماما للقوة التعبيرية فى الحركات . وهكذا فانه حالما يقتلع شىء ما من الحدث الحقيقى — الصوت — ترتفع جاذبية مثل هذا المنظر الى درجة كبيرة .

انه فيما عدا شخصية البائع الجوال التى تمتاز بدرجة عالية من حيث الحركة ، قليلا ما يتلاءم الحوار المأخوذ مباشرة من الحياة الواقعية مع الفيلم الصامت . ويستطيع الانسان أن يقتطع من مثل هذا الشريط الأجزاء الصغيرة المتميزة التى يمكن وجود مثلها عمليا فى كل حوار ولكن حتى هذه العملية الاختيارية لا تؤدى الى شىء سوى نجاح عرضى . ومن ثم أيضا الصعوبة التى يلاقيها كثير من ممثلى المسرح فى تكييف أنفسهم مع فن الفيلم الصامت وكذلك الحقيقة الواقعة وهى أن فنونا معينة يكتسبها الممثلون أثناء عملهم فى الفيلم تبدو مربكة على خشبة المسرح .

إمكانيات أخرى لفن الفيلم

الكاميرا المتحركة

ناقشنا حتى الآن بصفة رئيسية الكاميرا المثبتة . ولكن معروف جيدا أن الكاميرا يمكن أن توضع فوق عربة أو تنزلق على طـول سلك أو أن تتحرك لأعلى ولأسفل ، أو تدور فى بانوراما ويزيد حجم اللقطة عندما تقترب الكاميرا من موضوع التصوير ، وفى الوقت نفسه يتناقص بعد المجال . وهذا يجعل من الممكن الانتقال دون تقطيع من لقطة عامة الى لقطة كبيرة Close up. والعكس دون ما ضرورة الى المونتاج .

والكاميرا المتحركة تكون مفيدة بنوع خاص عندما لا يكون المنظر ثابتا بحيث يتحرك فيه الممثلون جيئة وذهابا ، وانما عندما يكون المنظر متغيرا بينما الكاميرا تتابع الممثلين أنفسهم ، وتستطيع الكاميرا أن تصحب البطل الى حجرات المنزل جميعا وتنزل معه السلم وتمشى معه طول الطريق ، وقد يبقى الشكل الانسانى كما هو بينما تمر الأشياء المحيطة به مثل بانوراما متغيرة باستمرار . ومن ثم فان الفنان السينمائى يستطيع أن يفعل ما هو عسير للغاية على المخرج المسرحى . يعنى أن يعرض العالم من وجهة نظر فرد معين وأن يتخذ الانسان مركزا لعالمه .. أعنى أن يجعل التجربة الذاتية الخالصة فى متناول عيون الجميع .

والحق أنه حتى التجارب التى لها طبيعة ممعنة فى الذاتية يمكن أن تعرض بهذه الطريقة كيف أن « كل شيء يبدو دائرا حول شخص ما » الاحساسات بالدوخة والدوار والسكر والسقوط والنهوض — هـذه كلها يمكن عرضها فى سهولة بحركات مناسبة من الكاميرا .

اننا لا نزال فى مرحلة التجريب لاستخدام مثل هذه الوسائل السينمائية التى ليس لها ميزة خاصة فى فيلم روائى مباشر ولكن حيث انهـا تفترق أساسيا عن الطبيعة ، فلابد أنها تملك امكانيات عظيمة بالنسبة للفنان الذى لا يرغب فى أن ينسخ الواقع متعبدا له . وحتى الآن يكاد كل شىء أشرنا اليه عن الوسائل الشكلية ، من اختيار زاوية الكاميرا الى المونتاج يستخدم أو يمكن استخدامه لكى يعطى المتفرج صورة للعالم كما يعرفه وان يكن من الممكن اختياره وتشكيله بطريقة فنية . وسنبحث الآن بعض الوسائل الفنية التى يمكن بها تفسير الواقع ولكنها لا تنتج صورا تعتبر واقعية من الناحية السطحية . ان الكاميرا الدوارة يمكن أن تجعل المتفرج يشعر بأنه لو كان سكران لرأى العالم يتأرجح مثله . ولكنه اذا رأى صـورة فيها الناس والسيارات وكل شىء آخر يتحرك الى الوراء فان كل وهم بالحقيقة يضيع ، ولما كان فنان الفيلم — على وجه العموم — لا يسمح له فى هذه الأيام بأن يحمل أفكاره التشكيلية الىما يجاوز الحد الذى قد يمنع المتفرج العادى من الظن بأن ما يرقبه هو احداث « حقيقة » فان حيل الكاميرا التى تدعو الى الاعجاب والتى لا تتلاءم مع المذهب الواقعى ستبقى مهملة .

انه فيما عدا المناظر الساخرة القصـيرة فى الأفلام الاخبـارية نادرا ما استخدمت الحركة الى الخلف ، ان هذه الامكانيات تكاد لا تستعمل اطلاقا . مثلا لكى تصور طريقة خاصة يدخل بها رجل حجرة ما قد يأخـذ المخرج صورة متحركة الى الخلف لممثل يسـير الى الوراء خارجـا من الحجرة — وهكذا يبدو وكأنه الى الأمام حين يعكس مشيته الى الخلف . اما ما يمكن أن يترتب على ذلك هو تأثير غريب للغاية . وفوق ذلك يمكن باستخدام هذه الامكانية التلاعب بقوة الجذب . وانى لأذكر منظرا رأيته

فى مكان ما يبدو فيه البهلوان وهو يحلق مرتفعا الى الهواء على طرف مظلة (براشوت) وقد أخذ البراشوت يتجمع تدريجيا حتى صار حزمة صغيرة محبوكة وتأرجح الرجل فى حذر حتى استقر فى الطائرة . وطبيعى أن حركته كانت معكوسة . ان الأجزاء التى توصل لتكوّن اناء غير مكسور والتغيرات التى تطرأ على تعبيرات الوجه حين تظهر متحركة الى الوراء — هذه الأشياء كلها قد جربت فى بعض الأحيان لاستخدامها كعنصر فكاهى . ولكن الفنانين لم يستخدموها حتى الآن جديا . واذا نحن تخيلنا هذه الامكانيات لتبينا كيف أن الفن السينمائى ما زال فى بداية تطوره ولشعرنا بمدى ما يمكن أن نفقده اذا توقف تطور الفن السينمائى لأسباب اقتصادية أو غيرها .

وانى لواثق من أن الفيلم الفنى (أى الفيلم الذى ينتج دون اهتمام بالرأى العام) سوف يبلغ عاجلا مرحلة تبدع فيها أفلام خاصة تماما لا يكون أمامها أقل فرصة للنجاح الشعبى ، وليس معنى هذا انه لن يكون هناك دائما وفرة من الأفلام الطبيعية بل سيظهر بالاضافة اليها — اذا سمح بذلك رجال الأعمال — أفلام غريبة الأهواء وخيالية اذا قورن بها أكثر الأفلام شططا فى العشرينيات لبدت مثل زخارف لا ضرر منها وذلك فى بساطة لأن الامكانيات التى فى متناول الاداة الفنية تخلق الحوافز الى استخدامها .

الحركة المعجلة

لو أن شريط (النجاتيف) دار فى الكاميرا بسرعة أبطأ من السرعة التى يعرض بها الفيلم فيما بعد على الشاشة لبدأ الزمن مضغوطا فى العرض . والحركة معجلة . وهذا التأثير المعجل استخدم مثلا للتعبير عن سرعة حركة

المرور الحديثة — السيارات تمرق فى الطرقات والناس يندفعون داخلين وخارجين بعضهم بين بعض فى صفوف طويلة ملتوية وفى مرونة ورقة يدعوان الى الدهشة والأوراق فى الأشـجار ترف دون توقف . ولقـد استخدم الفنانون هذه الخدعة فى بعض الأحيان .. ايزنتشتين مثلا يظهر فى فيلم « الخط العام » مكتبا يجرى العمل فيه ببطء . ثم فجأة يخبط شخص ما قبضة يده على المنضدة ويقيم الدنيا ويقعدها — وعلى الفور يجرى كل شىء بسرعة البرق — الكتبة يطيرون فى الحجـرة والأوراق توقع وتختم كانما بسحر وكل شىء ينتهى فى طرفة عين .

ولكن التعجيل يمكن أن يستخدم أيضا لأغراض مختلفة عن ذلك تمام الاختلاف — فعند التقاط صور فيلم « معجزة الزهور » لـ ى . ج . فارين الذى لم يكن يتألف من شىء سوى صور معجلة للنباتات والذى يعتبر بالتأكيد أعظم الأفلام خيالا واثارة وجمالا — أوضح أن النباتات لهـا حركة تعبيرية لا نراها لأنها بطيئة جدا بحيث لا تدركها عقولنا ولكنها تصبح مرئية فى الصور المعجلة .

ان الحركات الاهتزازية والتنفسية الايقاعية للأوراق والرقص المثير من الأوراق حول الزهرة والاستسلام شبه الشهوانى الذى به تتفتح الزهرة— وهكذا تصبح النباتات كلها حية دفعة واحـدة — ويظهر أنها تستخدم حركات تعبيرية شبيهة تماما بتلك الحركات التى اعتدناها لدى النـاس والحيوانات . ان مشاهدة نبات متسلق وهو يتلمس طريقه فى لهفة ويبحث دون يقين عن مكان يتعلق به عندما تلتف محاليقه حول العريشة أو زهرة الكاكتوس الذابلة وهى تحنى رأسها وتنهار وهى تكاد تتنهـد ، كان اكتشافا مليئا بالمغامرة لعالم جديد من عوالم الحياة فى مجال كان الانسان بالطبع يعترف دائما بأن الحياة موجودة فيه ولكنه لم يكن يستطيع قط أن يراه أثناء حركته .

ان النباتات قد أدرجت فجأة وبطريقة مرئية فى سجل الكائنات الحية ، ولقد رأى الانسان أن المبادىء نفسها تنطبق على كل شىء بطريقة واحدة ، السلوك نفسه والصعوبات نفسها والرغبات نفسها .

وطبيعى أن هذه كانت ضربة موفقة وليس من المتوقع الشىء الكثير من هذا القبيل . ورغم ذلك من الممكن دائما أن يكون هناك اكتشافات مثيرة على قدم المساواة لا تزال مخزونة فيما يتعلق بسلوك المادة غير العضوية .

ان اكتشافات عارضة من هذا القبيل قد جرت من قبل كما حدث مثلا فى الأفلام السريعة الغريبة للغاية التى عملت لنمو البلورات أو نماذج الجليد على ألواح الزجاج .

وطبيعى أن يستطيع الفنان استخدام مثل هذه الحيلة . ولقد أوضح الروس كيف أنه حتى الصور المجردة تمام التجريد يمكن أن تدخـل فى الأفلام الروائية الطبيعية جدا — مثل شعاع مفاجىء من الضوء أو رذاذ غير مادى وغير محدد ، واذن فهذه اللقطات الغريبة يمكن أن تستخدم على الأقل كمادة للمونتاج . ولكن لماذا يجب حتى وسط الفيلم الروائى ألا تبدأ الزهرة فجأة فى تلويح أوراقها بعنف أو تخرج النوار ؟ (فيلم الفتاة الصغيرة Litlle Match Gtrl لجان رينوار يحتوى لقطة بسرعة معجلة لورود تنفجر مزهرة ولو أنه فى هذه الحالة لم يكن هناك مبرر لهذه اللقطة) .

الحركة البطيئـــة

اذا دار الشريط السالب (النيجاتيف) فى الكاميرا بسرعة أكبر من سرعة العرض على الشاشة تبطىء سرعة الحركة حتى تصير أقل من السرعة الطبيعية بحيث أن مئـــات من الاطارات تصور فى الثانيـــة . وقد اقتصر استخدام هذه الوسيلة حتى الآن تقريبا على الأفلام التعليمية كى تعرض

على الشخص مراحل الحركات السريعة . وبهذه الطريقة يمكن تحليل فن الملاكم أو عازف الكمان ، انفجار القنبلة ، قفزة الكلب عن قرب .

ان الحركة البطيئة لم تطبق على الاطلاق تقريبا فى الأغراض الفنيـــة رغم أنه يجب الاستفادة منها . انه يمكن استخدامها فعلا لابطاء الحركات الطبيعية بطريقة مضحكة ولكنها تستطيع أيضا أن تخلق حركات جديدة لا تبدو ابطاء للحركات الطبيعية بل يكون لها انزلاق غريب وطابع عائم خاص بها . ان الحركة البطيئة يجب أن تكون وسيلة رائعة لعرض الرؤى والاشباح . فلا بد أن تجرى التجارب على الحركة البطيئة مثلما تجرى على الحركة المعجلة كى تتبين كيف يظهر تعبير الوجه والجسم عندما تؤخذ حركته على هذا النحو ، ولنعرف اذا كانت النتيجة تؤدى الى مادة جديدة للمونتـــاج .

ثم كيف تكون صورة الحركة البطيئة لوجه يسجل الفزع المفاجىء أو السرور ... ؟ وهنا مرة أخرى يمكن التوصل الى تأثيرات لا يأخذها المتفرج على أنها نماذج بطيئة لحركات أسرع فعلا بل يتقبلها كمحركات حقيقية فى وضعها الصحيح . (الظاهر أن الفنانين يجربون استخدام الحركة البطيئة — ومرة أخرى يعتبر بودوفكن رائدا فى هذا المجال ، ويؤخذ من بيان نشرته احدى الصحف أنه يستخدم الحركة البطيئة فى فيلمه الجديد « العالم جميل » ليظهر أشياء مثل عرض ابتسامة طفل تتطور فى بطء فى لقطة كبيرة) .

وفى فيلم « استراحة » وهو فيلم سيريالى ترى عربة النعش وهى تجرى بعيدا عن موكب الجنازة — وتقتحم العربة الشوارع والمشيعون يجرون وراءها فى جركة بطيئة — ان أرجلهم ترتفع فى بطء شديد كأنما هم معلقون بالأرض واذرعهم تتارجح الى وراء وأمام فى تعمد مخيف — وهنا مرة

أخرى يتحقق تأثير كوميدى لا يقاوم لأن احدا لايشعر ان يشاهد ابطاء الجرى العادى بل يرى حركة جرى ذات طابع خاص .

الصـــور الساكنة

التصوير الساكن فى العادة ليس بعيدا عن الفيلم — أساسا — كما قد يفترض البعض ، فان الصور الساكنة قد تستخدم لأغراض أخرى الى جانب استخدامها فى المجلات المصورة وواجهات العرض فى دور السينما ، وان صورة ساكنة تدرج وسط فيلم متحرك لتعطى أحساسا غريبا للغاية، وذلك يرجع أساسا الى ان الطابع الزمنى للصور المتحركة ينتقل الىالصورة الساكنة التى تبدو لذلك متحجرة دون تحفظ . ان الصورة العادية لا تكاد تعطى انطباعا بالركود الجامد لأن الاحساس بالحركة ليس مطبقا عليها والوقت الذى يمضى فى التطلع اليها لا يعتبر هو الوقت الذى يمضى أثناء الحدث المعروض فى الصورة . ولكن الصورة الساكنة التى تدرج فى الفيلم تمثل دور اللعنة التى حلت على امرأة لوط — فى فيلم الناس فى أيام الأحد (انتاج فيلم ستوديو سنة ١٩٢٩) نرى مصور الشاطىء أثناء عمله — ونرى كثيرين ممن التقط صورهم يظهرون فى البداية وهم يتحركون فى الفيلم ثم تظهر صورهم فجأة فى لوحات ساكنة . وفجـأة يتجمد شخص مبتسم كان يتحرك بطريقة طبيعية كأنما لمسته عصا سحرية ويبقى ثوانى بأكملها فى حالة جمود مثير .

ان الأثر الخاص الذى ينتجه ادخال صورة ساكنة لا يمكن احداثه فى بساطة بأن يكف الممثل فجأة عن الحركة ويجمد فى مكانه ، فهناك أولا اختلاف مدهش بين مثل هذا التوقف الاختيارى عن الحركة والجمود المطلق فى احدى الصور . وثانيا ان الممثل يكاد لايستطيع ان يضبط بدقة

الحركة الجامدة التى تسجلها صور ساكنة لا تتوقف على ارادة الممثل ولا على قوانين الحركة الطبيعية .

تدرج الظهور ــ تدرج الاختفاء ــ المزج Diss oving Fading out Fading in

أحيانا لكى تتجنب الظهور المفاجىء يسمح بتدرج ظهور الصورة من الظلام أو اختفائها بالطريقة نفسها . والظهور والاختفاء يمكن استخدامها لاطلاع الناس على الادراك الذاتى ، مثال ذلك عندما يستيقظ شخص أو ينام ، الا أن أهمية هذه الوسيلة هى فى الاحتفاظ بالمنظر متميزا عن المنظر الذى يليه ، ذلك لأن الصور التى تتعاقب مباشرة واحدة اثر أخرى تبدو كجزء من سياق زمنى غير منقطع فانه ليس من السهل فى أكثر الأحيان أن نجعل المتفرج يشعر بأن المنظر قد انتهى وأنه سيظهر منظر جديد ، أما اذا اختفى المنظر تدريجيا فان المتفرج يشعر بأن هناك انقطاعا ، كانما أسدل عليه ستار . وعندما يظهر شىء آخر يتوقع منظرا جديدا .

أما المزج فيعنى تداخل صورة فى أخرى . ان الصورتين ليستا موصولتين بعضهما ببعض فى بساطة بالمونتاج العادى ولكن بينما تتدرج الصورة الأولى فى الاختفاء تبدأ الثانية فى الظهور بوضوح وتقوى بالتدريج حتى تمحو الصورة الأولى تماما — والمزج — مثل تدرج الظهور والاختفاء يستخدم لابراز الانقطاع بين منظرين — وهو يحطم الايهام باستمرار الزمان والمكان الثابت لأنه يقدم أزمنة وأمكنة مختلفة ممتزجة مع بعضها ولا يفصل سوى الأشياء التى يمكن مزج الواحد منها فوق الآخر — ولا يستخدم فى حالة الأحداث التى يتلو بعضها الآخر مباشرة فى الزمان أو المكان . والمزج يستخدم لاستبدال الزمان والمكان . ومن ثم يستحيل اجراؤه داخل منظر لا تنقطع فيه وحدات المكان والزمان .

ويساعد المزج فى أكثر الأحيان على تقوية تأثير التناقض والتشابه فى المونتاج لأنه بقدر ما تمتزج صورة فى الأخرى ببساطة وسهولة بقدر ما يقوى تأثيرها اذا لوحظ فجأة أن هناك صلة فى الموضوع بين الصورتين (تشابه أو تناقض) وبقدر ما تتأكد قوة هذه الصلة . ان الصورتين اللتين تربطان على أساس مبدأ التشابه يمكن أن تمتزج كل منهما فى الأخرى بحيث تبرز فى لحظة الانتقال غير المحددة بينهما العناصر المشتركة بين الصورتين . مثال ذلك اهتزاز البندول واهتزاز الملعب .

الازدواج ـ المونتاج المتساوق

بعد المزج لا يوجد الا خطوة واحدة فحسب لاظهار عدة صور فى وقت واحد . وباتباع هذه الوسيلة نحصل على نفس التأثير ولكن فى درجة أعلى كانما تصور اللوحة نفسها مرتين فى التصوير العادى . وهذه وسيلة جيدة لتصوير الارتباك والغموض ، وقد بذلت المحاولات فى كثير من الأحيان لاعطاء الشعور بالضجيج والضوضاء فى حركة المرور بالشارع بطبع لقطات متعددة بعضها فوق بعض .

ومع ذلك يمكن تحقيق آثار أخرى مختلفة تماما بهذه الحيلة . ففى المشهد الذى ذكرناه من قبل عن فيلم « السادة الجدد » لفيدير ، يعرض التداخل بين الخطيب والبيانو الميكانيكى . ان فيدير يطبع لقطة كبيرة للخطيب وهو يشير فى يأس تجاه الضجيج فوق لقطة كبيرة لطبل موجود داخل البيانو الميكانيكى . وترى صورة عصا الطبل وهى تتحرك الى أعلى وأسفل ، وفى الصورة المزدوجة لا تضرب العصا الطبل وحده بل تضرب رأس الخطيب كذلك . وهكذا فان النزاع الذى يعتبر صوتيا وروائيا ينتقل الى مجال المرئيات . وقد عمل هذا بواسطة ازدواج مصطنع لحدثين

وقعا فعلا فى المكان نفسه ، ولكن لم يكن من المستطاع جعلهما فى ترابط منظور يعبر عن الصلة المطلوبة . وهناك اعتراض جمالى معين على هـذه العملية لتضمنه كلمة : « مصطنع » .

كذلك عرض الهرج والمرج فى الرقص عن طـريق ازدواج لقطات الراقصين والعازفين بعضها فوق بعض ، ولو أن هذه الصور وضعت فى بساطة واحدة بعد أخرى فى المونتاج العادى ، لكان من المؤكد ألا تحدث تأثيرا على المتفرجين أكثر من أن تدل فى بساطة على أن المخرج يرغب فى اظهار أن ها هنا فرقة من العازفين وهنا أناس يرقصون .

ولكن الازدواج طريقة بسيطة لاظهار الجوهر المجرد لهذه المناظر كلها أعنى مغزاها وجوها أكثر من اظهار الأحداث فحسب .

وهذا المنهج ملائم ولكنه مصطنع الى حد ما . وهذا يتضح اذا قورن بالتأثير الذى نحصل عليه من اختيار زاوية الكاميرا التى ناقشـناها من قبل . وقد بينا هناك كيف أن صلة خاصة بين الأشياء أو الأحداث يمكن أن تستنتج بالتجاور أو التركيب البصرى دون تدخل فى الواقع ، وذلك يتم فى بساطة باختيار حريص لنوع الأشياء ووضعها ، ثم باختيار زاوية للكاميرا من شأنها أن تجعل الصلة المطلوبة واضحة دون أن تغير العلاقات المكانية الحقيقية فى المنظر أو تحطم كلها بطريقة مصطنعة .

مثال — المنظر الذى جمع بين المجرم وقضبان السجن . ولا بد من الاعتراف بأن ازدواج اللقطات بعضها فوق بعض فى الفيلم الروائى الطبيعى قد يخلق الاحساس بوجود شكل غريب يختلف فى أسلوبه عن بقية الفيلم ، وثانيا أن الأثر الفنى للمنظر يكون أكبر اذا فسر المادة وصاغها دون عنف. انه يكون أكثر تأثيرا وأكثر رشاقة . والمعنى المجرد الذى يقدمه الفنان فى انتاجه بالتكييف المدروس للحيل البصرية يجب ألا يظهر كشىء خارجى

أدخل بتعسف بل يكون أكثر تأثيرا اذا حقق فى بساطة بتجميع المادة المتاحة والنظر اليها بطريقة مناسبة . والتصوير المزدوج خليق أن يمنح الشعور بأن الفنان قد حقق تأثيره بطريقة رخيصة جدا وبطريقة سطحية جدا .

والمونتاج المتساوق يجب أن يستخدم أو يقدر بالطريقة نفسها مثل ازدواج الصور — ويقصد به عمل مونتاج للمناظر المتجاورة فى لقطة واحدة . وقد كان أول تطبيق له فى المنهج المشكوك فيه فنيا والذى جرت العادة باستخدامه فى عرض الذكريات والهواجس . البطل جالس مستغرقا فى أفكاره وفجأة يظهر ما يفكر فيه ، شىء يدور بأعلى الشاشة وهذه العملية متهافتة لأن الطريق ما بين الفكرة والشكل المنظور مباشر جدا . رجل يفكر فى زوجته — هو أولا موضوع مجرد وصعب فى التقديم منظورا ما لم يجعل محسوسا بطريقة ما . ويمكن اصطناع حيلة — الرجل قد ينظر الى صورة زوجته — موقف واضح . ومثل هذه الحيلة ليست طريفة . ولكنها تكفى لجعل الفكرة المجردة محسوسة بقدر كاف .

ان فن المونتاج المتساوق يعنى محاولة بذل الجهد لايجاد موقف فعلى يكون من شأنه أن يجعل الجزء المجرد من المنظر واضحا لعيون المتفرجين دون اكراه . ان الموضوعين اللذين يترابطان من الناحية التصويرية يوضعان فى بساطة جنبا الى جنب من الناحية المنظورة أيضا ، وهكذا تقدم صورة شاملة للموضوع — ولكن بمنهج مصطنع لا فن فيه .

ان شيئا من هذا القبيل يعتبر الطابع المميز لأكثر التجارب التى أجريت فى المونتاج المتساوق — ففى فيلم « الخط العام » لايزنشتين حيث يظهر فجأة منظر ثور ضخم فى المزود فوق منظر البقرات ، فيشعر الانسان بأن الفنان — اذا ما قورن بالمبتكرات الأخرى التى قدمها فى نطاق الطراز الطبيعى — قد جعل الأشياء سهلة بعض الشىء بالنسبة له ، وفى تناوله

للمشكلة قد تروى فى الموضوع كثيرا جدا ، وفى الصورة قليلا جـدا . وأيا كان الأمر فالحق أنه لما كان مؤكدا أن اللقطة موضع البحث رمزية فهناك حاجة أقل لتوحيدها مع أسلوب بقية اللقطات .

ان المونتاج المتساوق يكون أكثر تأثيرا عندما يكون ذا معنى لا فى المضمون فحسب بل فى الشكل أيضا . وهكذا فان فرتوف قد عرض فى بعض الأحيان لقطتين أو ثلاث لقطات للمشهد الواحد بعضها فوق بعض— الماكينة نفسها مثلا قد أديرت على الشاشة ثلاث مرات ومن هذا نشأ نوع من التصميم المتناسق ليس فاقدا للتأثير .

وفى الأمثلة التى نوقشت حتى الآن كان المونتاج المتساوق يستخدم بحيث يكون فى المستطاع التعرف عليه توا من جانب المتفرج بهذا الاعتبار . أعنى الى حد أن الصورة تؤثر فيه باعتبارها مركبة ، ومثل هذه الاندماجات قد تستخدم مع ذلك أيضا لانتاج وهم بالحقيقة التى ليست موجودة .

ان الشيء الواحد قد يكون موجودا مرتين ، الرجل يتحدث الى نفسه ولهذا الغرض تؤخذ لقطات منفصلة ثم توضع فيما بعد فى براعة شديدة بعضها مع بعض بحيث يكون من المستحيل تبين الوصلة .

ان هذه الحيلة قد مكنت الممثلين النجوم من التألق فى دورين دفعـة واحدة . ولقد حدثت اثارة كبيرة عندما تحدثت هنى بورتى كخـادمة مرتبكة الى هنى بورتى السيدة الرشيقة (تصور انها لا تستطيع ان تقوم بأى نوع من الأدوار فحسب بل تستطيع ان تقوم بها جميعا دفعة واحدة). ولقـد أجرى استخدام فنى لطيف لهذه الطريقة فى فيلم « طالب براغ » لكونراد فيدت ، وفى فيلم « جزء من الامبراطورية » لفردريش ارملر — انه فى هذا الفيلم الأخير يقدم منظرا رمزيا لمعركة — جندى ألمانى وآخر روسى يهاجم بعضهما بعضا بالرماح . وفجأة تظهر لقطة كبيرة نرى فيها أن

الجنديين لهما نفس الوجه (وكلاهما يمثلهما الممثل نفسه) انهما يتعرفان بعضها على بعض فيسقطان الرماح — ويغضب الجنرالات فى مقر القيادة الألمانية والروسية فى عجز ويأمرون باستئناف المعركة ولكن الضباط الذين صدرت اليهم الأوامر يتبينون ان لهم نفس الوجه أيضا مثل الجنديين . ان جنون الحرب الذى يرغم « الانسان » على أن ينقلب على نفسه فى زى مختلف — ان هذا التناقض لم يوضع من قبل بمثل هذا التأثير .

« ان الناس جميعا بينهم شىء مشترك ، نوع من القرابة » — وهذه الفكرة المجردة تصير محسوسة بخلق حقيقة مصنوعة قد تجعل هذه الرابطة المشتركة مرئية . ان الناس كلهم لهم الوجه نفسه ، والحقيقة الواقعة وهى أن أزياءهم مختلفة تبدو عقيمة وسخيفة اذا قورنت بالحقيقة المرئية التى تكشف بطريقة تدعو الى الدهشة .

العدسات الخاصة

ان مضاعفة الشىء الواحد نفسه يمكن تحقيقه أيضا مباشرة وبغض النظر عن المونتاج عندما تلتقط الصورة باستخدام عدسات مقطوعة بطريقة خاصة وادخال المنشورات وغير ذلك من الوسائل . ومع ذلك فان امكانيات هذه الوسائل لا تبدو كبيرة جدا — ان الوجه الواحد يمكن مضاعفته مئات المرات وقد يشوه — ولكن هذه كلها فى آخر الأمر آثار خاصة وجامدة لا تسمح الا بقليل من التنوع ولهذا يجب الاسراع فى الوصول بها الى حد تبدو فيه تقليدية وعتيقة .

وهكذا فان جرانووسكى فى فيلمه « أغنية الحياة » يعرض زجاجات الشمبانيا والأطفال والجماجم فى مضاعفات رمزية . وهذه الحيلة تبدو جامدة وميكانيكية جدا ، ومن السهل أن تتحلل الى حد تصبح فيه ساذجة.

ولقد عمل شارلى شابلن على أن يحقق آثارا مسلية غير متوقعة بمضاعفة صور رجل واحد دون الاستفادة بالمونتاج أو العدسات الخاصة فى منظر متاهة المرايا فى فيلم « السيرك » .

التحكم فى ضبط بؤرة عدسة التصوير

فى الزمن الماضى كانت أى صورة بعيدة عن البؤرة تعتبر فى بساطة خطأ، ولكن التصوير مع وجود الكثير جدا مما نفترض أنه نقائص تعلم أن يستخدمها لأغراض خاصة . وفى البداية كانت الحيلة تستخدم — مثل الاظهار التدريجى والاخفاء التدريجى — كى تظهر الصورة أو يخفيها .

وأحيانا يكون الاضطراب وعدم الشمول فى الصورة المهتزة هو ما يجعلها جذابة ومحال أن نخمن ما هو آت ، اذ يمكن الانغماس فى كل أنواع التكوينات ثم فجأة تزداد الصورة تميزا ويتضح كل شىء .

وفى فيلم « الخط العام » لايزنشتين جعلت أول صورة تظهر للماكينة الغريبة التى تدور حولها حبكة الرواية — ممخضة اللبن — مثيرة على نحو خاص وعلى وفاق تام مع قصة الفيلم ، وذلك بأن عرض أول لقطة كبيرة وهى التى يراد بها أن تعرض المعجزة لأول مرة أخذت خارجة عن البؤرة . ان الانسان يرى تألقا مضطربا للأضواء — الأضواء المنعكسة على سطح الآلة المصنوع من الألومنيوم المصقول ، كما يثبت ذلك حين تزداد الصورة وضوحا وتصبح الماكينة فجأة فى نطاق البؤرة كانما هى خارجة من ضباب، وأكثر من ذلك أن عدم الوضوح يفيد فى اعطاء الانطباع الذاتى للرؤية المضطربة مثل صورة الرجل السكير أو الشخص الذى يستيقظ من أثر المخدر . وقد تستخدم طريقة عدم ضبط العدسة بدقة لابراز التفاصيل الجزئية عندما تمتد الصورة بعيدا فى العمق — حيث أن مدى بؤرة الكاميرا

محدودة ، ومقدمة الصورة وجزؤها الخلفى يمكن عرضها بالتناوب بتغيير البؤرة . وهكذا يتبين مثلا أن حوارا يجرى بين شخص واقف بالقرب من المقدمة وآخر واقف بعيدا الى الخلف .. ان المتفرجين يضطرون الى النظر أولا الى رجل ثم الى آخر حسبما يختار المخرج .

صور المرآة

وأخيرا بدلا من الشىء الحقيقى يمكن أن تلتقط صـــورته فى مادة عاكسة . وهذا يكون له تأثير خاص فى المتفرج اذا لم يكن فى البداية مدركا للخدعة ولكنه يفترض فى نفسه أنه ينظر الى صورة عادية تظهـــر الشىء الحقيقى . مثال ذلك الصورة التى تؤخذ لانعكاس رجل فى قطعة من الماء ساكنة سكونا مطلقا ، وحيث لا يستطيع المتفرج القول بأن الكاميرا قد أديرت من أعلى الى أسفل أو أنه كان ينظر الى انعكاس الصورة بدلا من الحقيقة . وقد يعتقد أنه يرى صورة عادية ثم قد يحدث فجأة أن يتحرك الماء وأن تهتز الصورة وتتشوه وتصبح غير مرئية . ومثل هذا المنظر قد يستخدم حتى ولو لم يكن فى الفيلم ماء لكى يتخذ فى بساطة وسيلة لعرض تحلل الانسان الذى من لحم ودم الى كاريكاتير يرتجف أو لتصوير الهذيان (صور الحلم فى فيلم « أغنية الحياة » لجرانووسكى) .

كذلك يمكن تصوير الشىء فى مرآة . ان المتفرج يظن أنه يرقب الأشياء الطبيعية نفسها ويتبع الحبكة الروائية ، ثم فجأة يلقى حجرا فى الصورة فيتحطم الزجاج . وعندئذ فيما يتلعق بالمتفرج — تتهشم الحقيقة . انها قد تنتهى الى صدمة بصرية بالغة القوة .

وبالطريقة نفسها يمكن استخدام كل أنواع المرايا المشوهة ومرة أخرى اذا لم تطبق الحيلة ببراعة فان المتفرج لن يلاحظ فى البداية انها ليست سوى مرآة صورت ولهذا سوف يتقبل التشويه كشىء حقيقى .

ملخص الوسائل التشكيلية للكاميرا وشريط للفيلم

عندما واجهتنا الحجة الأثيرة لدى أولئك الذين يبغضون الفيلم ، وهى أن الفيلم ليس شيئا سوى نسخ ميكانيكي للطبيعة ، ولهذا فهو ليس فنا — بحثنا بالتفصيل الجوانب المتعددة للأسلوب السينمائى ووجدنا أنه حتى فى أشد المستويات بدائية هناك اختلافات هامة بين الصورة التى تصنعها الكاميرا للواقع والصورة التى تراها عين الانسان ، ووجدنا فوق ذلك أن مثل هذه الاختلافات لا يوجد فحسب بل انه يمكن استخدامها لتشكيل الواقع بما يحقق الأغراض الفنية . وبعبارة أخرى ان ما قد يسمى «نقائص» فن الفيلم (وهى التى يبذل المهندسون قصارى جهودهم للتغلب عليها) تكون بفعل أدوات الفنان الخلاق .

ولأجل التأكيد والايضاح ألحقنا ملخصا قصيرا لخصائص الأسلوب السينمائى وطرق استخدامها :

١ — كل شىء يجب أن يصور من وجهة نظر خاصة .

التطبيقـــــات :

(أ) منظر يعرض شكل الشىء بأكثر الطرق تمييزا .

(ب) منظر يعكس وجهة نظر خاصة فى موضوع التصوير (مثل التصوير من زاوية منخفضة لابراز القوة والعنفوان) .

(جـ) منظر يجذب اهتمام المتفرج من حيث هو غير مألوف .

(د) التأثير المفاجىء الذى يرجع الى اخفاء الجانب الخلفى (شابلن يتنهد — كلا ، انه يمزج كوكتيل) .

٢ — أشياء توضع وراء أو جنب بعضها بعضا فى منظر واحد .

التطبيقـــات :

(أ) الأشياء غير الهامة تخفى بتغطيتها كلها أو جزئها ومن ثم تأكيد الأشياء الهامة .

(ب) التأثير المفاجىء بالكشف المفاجىء عما كان مخفيا بشىء آخر.

(ج) الابتلاع البصرى — شىء يجىء أمام آخر ويمحوه .

(د) العلاقات بين صلات منظورة (المجرم وقضبان السجن) .

(هـ) نماذج سطحية للزينة .

٣ — الحجم الظاهرى . الأشياء القريبة من المقدمة تكون كبيرة والأشياء التى فى الخلف صغيرة .

التطبيقـــات :

(أ) ابراز أجزاء معينة من الجسم (الاقدام الملقاة تجاه الكاميرا تظهر ضخمة فى الصورة) .

(ب) زيادة أو نقصان الحجم لتبيان القوة النسبية .

٤ — ترتيب الضوء والظل — مع عدم وجود ألوان .

التطبيقـــات :

(أ) صياغة حجم الشىء وتنوءاته حسب الارادة بوضع الأضواء والظـلال .

(ب) التشكيل ، التجميع ، الفصل ، الاخفاء بترتيب الضوء والظل.

٥ — تحديد حجم الصورة .

التطبيقـــات :

(أ) اختبار موضوع الصورة .

(ب) عرض الكل أو الجزء .

(جـ) تأثير المفاجأة — شيء ما كان موجودا على الدوام ولكن الاطار قطعه ثم يدخل الى الصورة فجأة من الخارج .

(د) زيادة الترقب — مركز الاهتمام موجود خارج الصورة (مثال . تأثيره على شخص ما هو وحده الذى يرى) .

٦ — البعد عن الشيء متغاير .

التطبيقــات :

(أ) الأشياء يمكن جعلها صغيرة أو كبيرة .

(ب) اختيار البعد الرياضى (دبوس ، جبل) .

(جـ) ايجاد التناسب بين الأبعاد (بيت العروس — بيت الانسان) .

٧ — انعدام الاستمرار المكانى والزمنى .

التطبيقات — المونتاج :

(أ) عرض المشاهد المنفصلة زمنيا بعضها جنب بعض أو وسط بعض .

(ب) مجاورة الأماكن المنفصلة بالفعل .

(جـ) تقديم الملامح المميزة لمشهد ما بعرض أجزاء مختارة منه .

(د) ربط الأشياء التى لا تكون الصلة بينها صلة زمن أو مكان بل صلة معنى (رمزية) أو شكل .

(هـ) المونتاج غير المحسوس — وهم الحقيقة المغيرة (الخيالية) — (ظهور واختفاء الصور فجأة ... الخ) .

(و) ايقاع تتابع الصور بالمونتاج القصير أو الطويل .. الخ .

٨ — امتناع الاتجـاه المكانى .

التطبيقـــات :

(أ) ايجـاد التناسب فى الحركة — الأشـياء الساكنة تتحـرك ، المتحركة تقف ساكنة .

(ب) ايجاد التناسب بين الأبعاد المكانية (العمودية — الأفقية .. الخ) .

٩ — تقليل ادراك العمق .

التطبيقـــات :

(أ) التغييرات المنظورة فى الحجم (قارن النقطة ٣) تجعـل أكثر الـزاما .

(ب) جعل الصلات المنظورة فى العرض المستوى (قارن النقطة ٢) أكثر الزاما .

١٠— انعـدام الصوت .

التطبيقـــات :

(أ) تأكيد أشد على ما هو منظور ، مثال ذلك تأكيد التعبير الوجهى والحـركات .

(ب) تبرز صفات وتأثيرات الأصوات غير المسموعة خاصة بتحويلها الى مجال المرئيات (مفاجأة طلقة المسدس — الطيور تفزع).

١١— الكاميرا متحركة .

التطبيقـــات :

(أ) تقديم الأحوال الذاتية مثل السقوط ، الصعود ، التأرجح ، الترنح ، الدوار .

(ب) تقديم المواقف الذاتية كان يجعل الفرد دائما مركز النظر (أى مركز الحبكة الروائية) .

١٢— الفيلم يمكن ارجاعه الى الوراء .

التطبيقــات :

(أ) قلب اتجاه الحركات .

(ب) قلب الحوادث — الأجزاء توصل لتصنع شيئا بأكمله .

١٣— التعجيــل .

التطبيقــات :

(أ) التعجيل المنظور لحركة أو حدث ، تغيير الطابع الحركى (الرمز الى الضجيج) .

(ب) ضغط الزمن (تنفس الزهور) .

١٤— الحركة البطيئة .

التطبيقــات :

(أ) التأخير المنظور لحركة أو حــدث ، تغيير الطابع الحــركى (الكسل ، الانزلاق) .

(ب) اطالة فترات الزمن (عرض الأحداث التى تمر بسرعة شديدة بمزيد من الوضوح) .

١٥— الصور الساكنة .

التطبيقــات :

(أ) الايقاف المفاجىء للحركة ، الشلل (زوجة لوط) .

١٦— الاظهار التدريجى والاخفاء التدريجى فى الكاميرا .

التطبيقــات :

(أ) توضيح مرور الزمن بين الأحداث .

(ب) الانطباعات الذاتية (الاستيقاظ — النوم) .

(جـ) رابطـة أقوى وتناسق بين صورتين تتداخل الواحـدة فى الأخـرى .

١٧— الازدواج — (تصوير عدة لقطات على نفس الشريط) .

التطبيقـات :

(أ) التشوش والارتباك .

(ب) تبيان العلاقات بالتجاور أو الأزدواج .

(جـ) تبيان المشابهات الرمزية .

(د) تعديلات الحقائق (عربات نقل الموتى) .

١٨— العدسات الخاصة .

التطبيقـات :

— المضاعفة — التشويه .

١٩— التحكم فى ضبط بؤرة عدسة التصوير .

التطبيقـات :

(أ) الانطباعات الذاتية ، الاستيقاظ ، الذهاب الى النوم .

(ب) الترقب بالكشف التدريجى (يظهر بطيئا) .

(جـ) توجيه حدقة المتفرج الى الخلف أو المقدمة .

٢٠— صور المرآة .

التطبيقـات :

— تحطيم أو تشويه شىء (أو العالم) .

* * *

لقد رأينا أى امكانيات غير محدودة لصياغة الطبيعة وتحويلها تتضمنها خصائص الأسلوب السينمائى ذاتها حتى دون الدخول فى مسألة ما تصوره

الكاميرا — أعنى أى الأشياء نختار وأى نوع من الأحداث والأوضاع ، كيف يتهيأ الممثلون وهكذا دواليك . ان الفنان السينمائى يختار منظرا خاصا يرغب فى تصويره . وفى داخل هذا المنظر يستطيع أن يترك أشياء أو يخفيها أو يجعلها بارزة . ومع ذلك لا يتدخل فى الواقع — انه يستطيع أن يزيد حجم الأشياء أو ينقصه ويستطيع أن يجعل الأشياء الصغيرة أكبر من الأشياء الكبيرة والعكس .

وهو يستطيع أن يضع الأشياء المنفصلة تماما فى المكان والزمان بعضها جنب بعض أو وراء بعض أو خلال بعض ، وهو يستطيع أن يلتقط ما هو هام مهما يكن صغيرا أو غير بارز ، وهكذا يجعل الجزء يمثل الكل . وهو يستطيع أن يرقد الشىء المستقيم ويقيم الراقد ويستطيع أن يحرك الساكن ويوقف المتحرك . انه يحذف مناطق بأكملها من الادراك الحسى ومن ثم يبرز مناطق أخرى الى أعلى درجـة ويجعلها بعبقريته تحـل مكان تلك التى فقدت — انه يستطيع أن يجعل الأبكم يتكلم ومن ثم يغير مجال الصوت .

انه يعرض العالم لا كما يبدو موضوعيا فحسب بل ذاتيا أيضا . انه يخلق عوالم راقصة جديدة يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها الى الوراء ويشوهها ، يؤخرها أو يعجلها . انه يبرز الى الوجود عوالم سحرية حيث تختفى قوة الجاذبية وتحرك القوى الغريبة الأشياء غير المتحركة وتعود الأشياء المكسورة سليمة . انه ينشىء قنـاطر رمزية بين الأحداث والأشياء التى لم يكن بينها صلة فى الواقع . انه يتدخل فى تكوين الطبيعة ليصنع أشباحا مرتجفة مفككة الأجسام وأماكن ملموسـة . انه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها الى حجارة . انه يبعث نسيم الحياة فى الحجر ويمنحه الحركة ، انه يخلق من المكان غير المنظم وغير المحدد صورا جميلة الشكل عميقة الدلالة ذاتية ومعقدة مثلما يحدث فى الرسم .

ولابد من الاعتراف بأن أكثر مخرجى الأفلام لا يستخدمون الوسائل الفنية التى فى متناولهم بكثير من الجدة . انهم لا ينتجون أعمالا فنية وانما يروون للناس قصصا . انهم ومستخدموهم والمتفرجون لا يعنون بالشكل بل بالمضمون . ورغم ذلك فهناك الكثير من الأمثلة تظهر أن الفيلم قادر على أشياء أفضل . وربما كانت لا توجد أعمال فنية من الدرجة الأولى كاملة منسقة على درجة عالية من الصقل . فان الفن السينمائى لا يزال صغيرا جدا لم يصل الى ذلك بعد ، انه لا يزال الى حد كبير فى المرحلة التجريبية — ولكن هناك مع ذلك عدد كاف من الأفلام يظهر الفن والابتكارات الفردية فى بعض مشاهدها وفى جهود الممثلين الأفراد مما يوضح ما يمكن عمله وما يزال فى طى الكتمان ولم ينكشف بعد . وليس فى الفن شىء يمنع الانسان من التعلق بالقليل الجيد بدلا من الكمية الكبيرة السيئة .

٣ — مضمون الفيلم

العقل خلال الجسم

ان المادة الخام التى يستطيع الفيلم أن يستخدمها لعروضه تتألف كلها من الأشياء المادية والأحداث الطبيعية — ولكن يمكن التعبير بهـا عن العمليات العقلية . وهناك — فوق كل شيء — ايماءات الوجه الانسانى وحركات الجسم والأطراف — وبها يمكن التعبير عن الفكر والاحساس الانسانيين بأكثر الطرق مباشرة وألفة . وهذه ليست — مع ذلك — هى الوسائل الوحيدة لجعل التحركات الباطنية مرئية فى الخـارج . وربما لا تكون أفضلها أو أكثرها تأثيرا .

وحيث ان أغلب الناس لم يتعودوا ملاحظة أقرانهم فى الحياة اليومية ليروا الى أى مدى تكون حركاتهم حية ذات دلالة فانه قليلا ما يخطر لهم أن يعرفوا مدى ما فى حركات أكثر ممثلى الأفلام من طابع غير طبيعى ومبالغ فيه . ان التمثيل الطبيعى فى الحياة اليومية أمر غريب . انه أشد ما يكون غموضا وألغازا وفردية .

وكثيرون يستغنون غنه واستخدامه يجرى عـلى وتيرة واحدة ، اذ يقتصر على قليل جدا من العضلات . ان التغيير الوجهى لانسان ما لا يبدو فى أكثر الأحيان أمام الرجل العادى الذى ينظر اليه معبرا عن حالته العقلية . وبعض الناس يبدون كأنهم يضحكون عنـدما يبكون وابتسامات بعض الناس قاسية للغاية . وفوق ذلك كله فان كثيرا من التعبير اليومى يعجز عن التلاؤم مع معنى محدد جيدا . انه ليس مؤثرا والانسان لا يعرف كيف

يفسره ، فقد يعنى الاستسلام أو الشك أو الحمق أو التحفظ ان الوجه يتعوج ويمتلىء بالتجاعيد ، ولكن التأثير كله ليس متسقا تماما ولا يلائم رسالة متناسقة . وكثير من تعبيرات الوجه ندركها لأنه جزء من موقف فحسب لأن الحديث ودلائل أخرى متنوعة تكشف كلها ما يحس به الانسان. انه بهذه الطريقة فحسب يمكن فهم الحركات غير المنتظمة للخطوط التى فى وجهه على أنها تعنى الارتباك أو الطمع أو السرور .

ان تعبير الحيوانات والشعوب البدائية — رغم أنه لأسباب متعلقة بتربيتنا الخاصة يعسر علينا أن نفهمه ، يعتبر فى حد ذاته أوضح بكثير جدا . وكونه قد تحلل الى مثل هذا الحد فى الانسان المتحضر يرجع الى أسباب متعددة ، فعاداتنا الاجتماعية تتجة كلها الى افقار التعبير الخارجى لأنه لا يعتبر سليما فى العلاقات الانسانية اظهار الرغبات والاحساسات الشخصية دون تحفظ . ولو أن أحدا راقب الأم وابنها فانه يلاحظ أنها تحطم بطريقة منتظمة حركات الطفل الطبيعية فى وجهه وأطرافه (لا تحملق هكذا فى الرجل — اقعد ساكت) . ثم ان الانسان الحديث ليس مستقيما فى أفكاره واحساساته مثل الرجل البدائى والحيوانات . وان تنوع دوافعه وليونة فكره ومرونته والسرعة الخاطفة فى اصطدام دوافعه الدقيقة وكظماته ، لها كلها صداها الطبيعى فى حركة تقاطيع الوجه وفى الاشارات . كما أن هذا الصدى يرجع الى الحقيقة الواقعة وهى أن هذا التنوع فى التحركات قلما يكون متكاملا فى كل واضح المعالم .

ومع ذلك فانه فى العمل الفنى الجيد يجب أن يكون كل شىء واضحا — واذا أريد عرض شىء غير واضح فيجب أن يكون عرضه على هذا النحو بوضوح — ومن ثم فان التعبير الانسانى على الشاشة يجب أن يكون واضحا لا خطأ فيه . ومن هنا يجب على ممثل الفيلم أن يكون قادرا

على انتاج تعبير « نقى » ، ان وجهه — مثلا — يجب أن يكون مكونا بطريقة من شأنها أن يبزغ التعبير المطلوب بوضوح تام فى أدق تفاصيله . أما ان الممثل لا ينجح فمرجعه فى أكثر الأحيان انه لا يستطيع أن يجعل كل عضلة مفردة تقوم بما هو مطلوب منها . ان فمه قد يكون غير محدد المعالم ضعيفا يمتنع على التصلب مع بقية الوجه عندما يفترض فيه أن يسجل الحزم . وقد يكون فى حواجبه توتر عصبى لا يستطيع أن يرخيه حتى حين يفترض أن يعبر الوجه عن المرح الهادىء .

لماذا لا يبدو التمثيل « الخالص » فى السينما غير طبيعى عند المتفرجين بينما هم — فى آخر الأمر — ألفوا أن يجدوا فى الحياة الواقعية أناسا تعبيرهم أكثر أو أقل وضوحا .

ان ادراك أكثر الناس فى هذه المسائل كما قلت لا يكون شديد الحذق فهم لم يتعودوا أن يراقبوا عن قرب ملامح أقرانهم — سواء فى الحياة الواقعية أو فى السينما . انهم يقنعون بادراك معنى ما يرونه — وهكذا هم — فى الواقع — كثيرا ما يتقبلون من ممثلى الأفلام بسهولة تعبيرا مبالغا — وأحيانا ما يكون عتيقا للغاية وغير طبيعى — أكثر مما يتقبلون تعبيرا طبيعيا للغـاية .

وفيما يتعلق بعشاق الفن فانهـم لا يتطلعون فى الصور المتحركة الى تقليدات للطبيعة بل الى فن . وهم يعرفون أن التقديم الفنى يشرح الشىء المصور وينتقيه ويوضحه دائما . ان الأشياء التى تكون فى الحياة الواقعية غير محققة تماما أو يشار اليها مجرد اشارة وتختلط بغيرها من الأشياء تظهر فى العمل الفنى كاملة تامة وخالصة بوضوح من كل المواد الغريبة . وهذا أيضا يصدق على التمثيل فى الفيلم . ورغم ذلك فان ايجاد نسق فنى للتمثيل يجب أن يبقى فى اطار حدود دقيقة . وفى الفيلم الروائى — أعنى الفيلم

الطبيعى — سرعان ما يصل الى نقطة عندها يتحول تشكيل التعبير الى اصطناع ساذج . ومفهوم طبعا أن وسيلة تعتمد بهذه القوة على المنظور — وخاصة فى حالة الفيلم الصامت — سوف تغرى الممثل والمخرج فى سهولة على اعطاء أهمية شديدة للتعبير الوجهى والايماءات . ان سلابستيك يقرر بوضوح خاص كيف أن هذا اللعب المبالغ فيه بالملامح والأطراف ملائم جدا للفيلم .

ولكن — لابد من مراعاة الحرص — فى الفيلم الطبيعى — فان أى وسيلة فنية تغرى الفنان بالعنف مع الطبيعة ، ورغم أنه مما يلائم الفنان أن يخضع لشروط أداته فانه من الأمور الأساسية من ناحية أخرى ألا يدع نفسه تنقاد الى حيث لا يكون مخلصا للطبيعة .

ان ممثل السينما المتوسط قد طور فنا للتعبير يألفه المتفرج فى سهولة لأنه على نحو ما « سينمائى » للغـاية . ولكن يجب مع ذلك أن يرفض باعتباره غير فنى حيث انه يستخدم بطريقة خاصة أيضا كخدعة رخيصة لترجمة أى حالة عقلية مرغوبة الى لغة النماذج البصرية « المجـردة » . فحينما يلهث صدر الممثل بطريقة منظورة يكون واضحا لكل انسان أن المقصود هو التعبير عن الغضب . فهذه الحركة الصاعدة الهابطة هى أيضا من ناحية التصوير أشد ما تكون ارضاء وتأثيرا ، ولكن الغضب على الطبيعة عادة ما يكون عنيفا جدا بحيث يعترف لهذا التفسير بأنه « طبيعى » . ان التمثيل لا يضخم بطريقة غير سارة فحسب بل يترجم كل فكرة وكل عاطفة فى بساطة الى المرئيات بغض النظر عن الحقيقة الواقعة وهى أن كل شىء يفكر فيه الانسان ويحس به يتضح قطعـا فى وجهه وحركاته . ان لغـة الاشارات قد نمت وصارت بالفعل خالية من التعبير الفنى حتى أصبحت أقرب ما تكون إلى العنوان السينمائى الذى يقول « فزع أروين لهذه الأشياء » .

والمؤكد أن الفيلم الناطق أفاد بادخاله الكلام فى تقليل هذه الوظيفة التمثيلية . ومع ذلك ففى الوقت نفسه أظهر الممثلون والمخرجون الأكفاء أن أفضل التأثيرات يكاد يتحقق دائما بأقل قدر ممكن من « التمثيل » . ان الممثلين العظام ينفقون فى عملهم طاقة عضلية طفيفة للغاية ، ويحققون تأثيرا جوهريا بمجرد وجودهم . أما ممثلو المسرح الذين يضطرون لضآلة الظروف البصرية فى المسرح أن يغالوا فى تمثيل كل شىء ، فانهم يألفون التأثيرات المبالغ فيها . ومع ذلك فسرعان ما ثبت أن هذا الفن غير ملائم وسطحى حين يستخدم فى الفيلم حيث ان أشد الحركات تفاهة يمكن أن تظهر بوضوح كامل نظرا لتكبير الصورة الهائل عندما تعرض على الشاشة .

وقد اتجه التطور — خاصة تحت تأثير الروس — الى زيادة تحديد التمثيل بالايماءات والى استخدام الممثل باعتباره أحد « المعدات » وهو يختار لطابعه العام ويسمح له بأن يحدث تأثيره فى بساطة بوجوده فحسب بتقديمه فى السياق المناسب . وهذا يقتضى بالطبع ضرورة اعداد نص جيد ، ولو أن الممثل لم « يمثل » فلا بد أن تجعل حالته العقلية واضحة تمام الوضوح فى كل لحظة بما يدور حوله — حتى ولو لم يكن يفعل شيئا سوى أن يحدق أمامه مباشرة . وهذا التطور يمكن أن يؤدى الى استخدام عدد أقل من الممثلين وعدد متزايد من عامة الناس الذين يحدث أن يكونوا نماذج صادقة — كما حدث بالفعل فى روسيا . لأنه اذا استمر الفيلم يتجه بأسلوبه نحو تقليل مساهمة التمثيل والاكتفاء بالتعبير عن المعنى خلال الرواية التصويرية (كما وردت فى السيناريو) وحيل الكاميرا ، فان الانسان سيصير فى النهاية مجرد أداة من أدوات عديدة وسيطلب منه مثل الكلب أو ابريق الشاى أن يقدم الشىء القليل الذى لا يعدو ظهوره ووجوده .

ولهذا الغرض تكون النماذج « الحقيقية » أفضل من النماذج المصنوعة فان مندوب التأمين أو رجل البوليس أو الاسكافى أو حمـال الأمتعـة الحقيقى أفضل من الممثلين الثانويين الذين يحلون محلهم — وذلك أمر لا جدال فيه . ان الممثل لا يكون ضروريا الا حين يكون « التمثيـل » مطلوبا ، ومن ثم فان الهـواة ، والنمـاذج الحقيقيـة عديمة الفـائدة للمسرح .

ويتضح من هذا أن « التمثيل » ليس وحده وسيلة التعبير عن الحالات العقلية فى الفيلم (ويستحسن أن نترك هنا جانبا القيمة التعبيرية للكلمة المنطوقة التى لا يقتصر أثرها على السينما وحدها بل على المسرح كذلك) . وذلك مهم جدا لأنه لو أن الفيلم اعتمد على مثل هذا التمثيل للتعبير عن الانفعالات الانسانية—فان هذا التعبير سرعان ما يفقد قيمته—ورغم أنه قد يظل مفهوما الا أن المتفرجين لن يتأثروا به . وقد يكون معقولا أن يقال ان الممثل لا يستطيع قط أن يحقق العمق الفنى نفسه الذى يكون فى الفيلم الصامت كما هو الحال على خشبة المسرح لأن المادة الميسورة له — مجرد تعبير الوجه والايماءة دون تفسير بالكلمة المنطوقة — بدائية جدا . فلو أن المطلوب من الممثل هو أن يلقى احدى مناجيات شكسبير العظيمة فان لديه كل الفرص لأن يجعل منها بنفسه عملا فنيا عظيما . ولكن قد يكون من غير الانصاف أن يتوقع منه الارتفاع الى مثل هذه المسئوليات العظيمة اذا لم يسمح له بأن يستخدم شيئا سوى التمثيل الصامت . ان الفيلم الصامت قد يكون من العمق مثل الدراما الشكسبيرية . ولكن « التمثيل الصامت » من جانب الممثل لا يمكن قط أن يكون له العمق نفسه الذى لمناجاة هاملت.

ولست أهاجم بذلك الفيلم الصامت بل انى أعارض اعتماد الفيلم الى حد كبير على « التمثيل الصامت » بالمعنى التقليدى . فما هى اذن الوسائل

الأخرى الميسورة التى يمكن بها تقديم الحالات العقلية . ها هو ذا مثال أولى — ان كل انسان يعرف ذلك الموضوع المحبوب ، المهرج الحزين . مثل هذا الذى يوجد فى فيلم « الرجل الذى يتلقى الصفعات » لجوستروم حيث يصبح العالم الذى أخنى عليه الزمن مهرجا . ان وجهه قد طلى بقناع مفزع من الطباشير الكثيف . ان شيئا من وجه الممثل لا يمكن رؤيته خلال هذا القناع ، الا أن المتفرج يحس حزن المخلوق المستذل بأقصى درجات الحيوية لأنه فى بساطة يعرف كيف كان الرجل من قبل ومن ثم يعرفه ما لا بد أن يشعر به الآن . وهكذا دون مساعدة من الممثل — أيا كانت — يدرك الجميع بوضوح الحالة العقلية من الشكل الذى يتخذه ، لأن حبكة الفيلم كله مكونة بحيث لا يمكن أن تكون سيكلوجية هذا المنظر موضع خطأ . وهناك مثل شبيه بهذا أيضا هو البوفسور اونرات فى فيلم « الملاك الأزرق » .

انه بهذه الطريقة قد يقل دور الممثل الى حد أن يصبح فى بساطة مجرد الظهور على الشاشة . ولكن الممثل يستطيع أيضا أن يعبر عن الحالات العقلية بما يفعله ، دون الانتماء الى التمثيل « التعبيرى » كلية .

ان فيلم « شيكاجو » اخراج سيسل دى ميل يحتوى لقطات لشرفات الجمهور فى احدى المحاكم حيث تنظر قضية مثيرة . ان فيه لقطة كبيرة لمقعد مليء بالفتيات اللاتى يتابعن القضية مستغرقات بعيون مفتوحة على آخرها ، وفى الوقت نفسه يمضغن اللبان — أفواههن تعمل مثل الآلات . ثم تجىء نقطة مثيرة فى القضية ، ومرة أخرى ترى صورة قريبة للفتيات وفجأة كأنما صدر اليهن أمر يتوقفن جميعا عن المضغ فتظهر حالتهن العقلية — الاضطراب — انهن يمسكن أنفاسهن . والاضطراب قد يوضح أيضا بالتعبير الوجهى الخالص . ولكن أشد تأثيرا أن ترى الحالة العقلية

منعكسة بمثل هذا العنصر التمثيلى الأصيل . ان العيون المحملقة والصدور اللاهثة قد رؤيت مئات المرات ولا تستطيع بعد أن تجعل المتفرج يدرك « الاضطراب » بالفعل . ولكن هذه الطريقة غير المباشرة فى عرض الاضطراب جديدة جدا بحيث تساعد على جعل الحالة العقلية فى أقصى درجات الوضوح . انها تؤثر لأن الصلة بين الحدث الخارجى والعاطفة الداخلية ليست مقصورة وموضوعية فحسب بل تستفيد من التشابه التكوينى بين الاثنين .

ان الحدث المنظور — حركة ايقاعية منتظمة تتوقف فجأة — يحتوى أيضا أشد الطوابع تميزا فى العملية الباطنية — انقطاع مفاجىء فى الاهتمام الهادىء الذى كانت الفتيات تتابع به القضية . وهذا ينقل ببراعة الى مجال المرئيات .

وهكذا فان التمثيل الخارجى — قطعة صغيرة من التمثيل — تخترع فتعكس الحالة العقلية للممثل . فعندما يرى ويلى فرتش فى فيلم « المرأة فى القمر » وهو يقطع بمقصه المصنوع من الورق رؤوس الزهور القائمة فى الزهرية الموضوعة على مكتبه بينما هو يتحدث الى التليفون ، تظهر حركته ومدى اضطرابه بوضوح أكبر كثيرا من تعبيره الوجهى . وفوق ذلك فانه يعتبر مادة فيلم حقيقية (وان تكن بدائية) لأنه حدث ، حدث منظور . وفى فيلم « السادة الجدد » ليفيدير منظر يخبر فيه الكونت العجوز صديقته الراقصة سوزان ، ان الوزير جاياك قد ينقل الى منصب فى الخارج ، وجاياك يعشق سوزان سرا . ولهذا فهى تضطرب كثيرا للنبأ ولكن لابد لها أن تمسك زمام نفسها ولا تبدى أى اشارة . كيف تم هذا — ان سوزان والكونت يتناولان الشاى . هو يقول لها النبأ أثناء صب الشاى انها لا تحرك عضلة من وجهها وتقول فى تأدب « حقا ؟ » ولكن

يدها تزداد اضطرابا « وتدلق » الشاى فى الطبق . كان من العسير جدا ايجاد طريقة للتعبير عن احساسات سوزان بتعبير الوجه لأن لب المنظر هو أنها مضطرة الى كبت احساساتها .

بل ان المخرج الأقل قدرة الذى لا يستطيع أن يفكر فى طريقة يتغلب بهــا على الصعوبة بطريقة « سينمائية » ما كان ليتردد فى أن يدع الفتاة تكشف عن صــدمتها — تجفل ، تنفر ، يبدو تأثرها العصبى فى اركان عيونها — ويترك الكونت العجوز ليتظاهر بأنه لم يلحظ شيئا ، أما جاك فيدير فعلى العكس يقدم قدرا قليلا من التمثيل يمكنه من اظهار سلوك سوزان المكبوت واحساساتها الحقيقيــة فى الوقت نفسه وهــذا دون استخدام العنف مع الواقع . ان أمثلة كهذه يتبين على أفضل وجه ما هو العمل السينمائى الجيد .

وفى هذا الصدد يمكن أن نذكر أشهر منظر للحب مثلته جريتا جاربو ، منظر السيجارة فى فيلم « الجسد والشيطان » انها قابلت الضابط الشاب جون جلبرت فى حفل ، لقد رقصا معا بالفعل فى استغراق شــديد وكانا يحملقان فى عيون بعضهما ، ولكن كل شىء لا يزال — مظهريا — مطابقا للتقاليد — ان شخصين لا يهتم بعضهما ببعض قد يفعــلان الشىء نفسه . ان شيئا ما لم يعرف بعد ولكن لدينا مجرد بصيص عما قد يحدث .. انهما يذهبان الى الحديقة وتأخذ الفتاة سيجارة بين شفتيها ويشعل الرجل ثقابا ، ولكنها بدل أن تشعل السيجارة تتراجع الى الخلف بحركة دقيقة فيضىء اللهب الوجهين وينظر بعضهما الى بعض .. ان هــذا القطع المفــاجىء للتصرفات الاجتماعية يشرح تغير موقفهما بطريقة أفضل من أى كشف ضمنى للاحساسات وهو كاف للتعبير عن أن شيئا مختلفا سيحدث .

وفى الفيلم تكون الأشياء غير المتحركة مفيدة بنفس القدر الذى يفيد

به الممثل فى عرض الحالات النفسية . ان لوح زجاج النافذة المكسورة قد يكون معبرا كالفم المرتجف وركام أعقاب السجاير مثل النقــر العصبى بالأصابع . ومرة أخرى ان وضع الانسان — وهذا طابع مثير للفيلم — كواحد ضمن أشياء عديدة قد تكشف بوضوح ان آثار الانفعــالات الانسانية تبدو للعين فى الأشياء غير المتحركة مثلما تبدو على الجسم نفسه .

المعنى والاختراع

يقال فى كثير من الأحيان ان الأفلام الصامتة لا تنقل أى أفكار ، وان هذا مستحيل عليها لأن اللغة تلعب فيها دورا ضئيلا للغاية . والآن اذا كنا نعنى بالأفكار — أفكارا تصاغ مجردة — فالواقع أن الفيلم سوف لا يمدنا بها . ولكن هذا النوع من المضمون العقلى لا يلعب دورا كبيرا جدا حتى فى الأدب — وهو فى المحل الأول فن الكلام ، فاللغة كثيرا ما تستخدم فى الأدب ببساطة لوصف أحداث ملموسة — وقول ما يفعله أشخاص القصة ويفكرون فيه وما هو نوع الأشياء المحيطة بهم واذا كان الأشخاص يتحدثون فان أحاديثهم — على وجه العموم — تتحول الى أشياء ملموسة جدا .

ان الأدب الذى تستخدم فيه اللغة للوصف وليس للتأملات المجردة ليس أسوأ أنواع الأدب . واذن فليس هناك — فى هذا الصدد — اختلاف أساسى بين الأدب والفيلم . ان الأدب يستخدم الكلمات للوصف والفيلم يستخدم الصور . وفى كلتا الوسيلتين لا تعطى الأفكار التوجيهية فى شكل تجريدى بل تلبس أحداثا ملموسة .

ولقد ثبت فى كثير من الروائع أن الأفلام لا يعوزها العمق . وفيلم « البحث عن الذهب » لشابلن يحمل أمثلة لا تنسى . ففيه منظر لشارلى المنقب الكادح وهو يطبخ حذاءه الوسخ المزيت ويأكله وهو يقطع طعامه غير العادى برشاقة ووفقا لأدب المائدة الكامل — انه يرفع الجزء العلوى كى يبقى النعل والمسامير لاصقة فيه مثل عظم السمكة التى أزيل عنها اللحم،

انه يمص المسامير فى حرص كانما هى عظام فراخ ويلف الرباط حول الشوكة مثل الاسباجتى .

وفى هذا المنظر يرمز للتناقض بين الأغنياء والفقراء بطريقة فيها جـدة وتأثير وتبيان لا يقارن بها شىء . ان التناقض نفســه يمكن ابرازه فى السينما كما حدث فى كثير من الأحيان بعرض الوجبة الهزيلة لرجل فقير جنبا الى جنب مع الطعام الفاخر لرجل غنى . ومع ذلك فمثل هذا التأثير يؤخذ مباشرة من المجرد وهو تقليدى وغير طريف ولهذا يميل الى فقدان جاذبيته ويصبح عديم القيمة فنيا .

فاذا لم يكن المنظر الذى فى « البحث عن الذهب » قد أظهر شيئا سوى رجل يتضور جوعا وهو يلتهم حذاء مطبوخا فانه سوف لا يزيد عن كونه كاريكاتيراً ساخراً من الفقر . وأن روعة المنظر وقوة تأثيره لتقوم على الحقيقة الواقعة وهى أن فى تصويره للبؤس يعطى تعارض الثروات فى وقت واحد بأكثر أنواع التشابه جدة وتأثيرا بصريا فيما بين هذه الوجبة وتلك التى يأكلها الغنى .

جسم الحذاء = جسم السمكة .
المسامير = عظام الفرخة ؟ .
رباط الحذاء = السباجتى .

ان شابلن يجعل التناقض واضحا بطريقة مؤلمة أمام عيون المتفرج حين يظهر تشابه الشكل فى مثل هذه الأشياء المختلفة موضوعيا .

وان الفن العظيم فى الاختراع ليكمن فى أن مثل هذا الموضوع الانسانى العميق « الجوع مقابل الحياة الطيبة » يعرض فى صور موضوعية أصدق ما تكون « سينمائية » ولا يمكن أن تتصور شيئا من المرئيات الخالصة أكثر تعبيرا من مثل هذا الترابط بين أشكال الأشياء .

ان شابلن حين يأكل أتعس طعام يمكن تخيله وكأنه يأكل أفضل الأطعمة، وحين يستخدم آدابا رشيقة ملائمة لا يعرض الفقر من حيث هو فحسب ، بل يعرض الفقر — ان صح القول — كدرجة دنيا من الثروة — كتشويه للحياة الطيبة . وحين يخلق هذه العلاقة فانه يجعل البؤس يبدو مضاعفا — حيث أن الضآلة تبدو كذلك عندما تقارن بالضخامة كما أن السواد يبدو كذلك عندما يقارن بالبياض .

وان ما يميز شابلن على وجه العمـــوم هو أنه ليس الشريد المشعث فحسب بل هو الشخص المحروم معروضا فى مظهر الغنى . ان قبعته المتكورة المرحة ومعطفه الذى يشبه فى غموض سترة العشاء وعصاه الصغيرة الأنيقة وشاربه ، كلها تصف الفقر بأنه نقيض الثروة . وهذا أكبر فى التأثير كثيرا عن « الهلهلة » التى لا تتعلق بشىء .

ومنظر آخر فى البحث عن الذهب « اخترع على أساس المبدأ نفسه مثل أكل الحذاء هو المنظر الذى يبدو فيه الرجل البدين الذى يبحث عن الذهب حينما استبد به الجوع فجعله شبه مجنون يرى زميله شارلى فجأة وكأنه دجاجة ويحاول أن يمسكه ليأكله . ان حركات شارلى العاجزة تتحول الى خفق الأجنحة ، وحين يستند الى الموقد تبدو الدجاجة وهى تنحنى لتشرب . ان ذروة اشتهاء الطعام عندما يلقى الانســـان يديه بعنف على الانسان وعندما يصبح جسم الصديق لحما صالحا للأكل — لمحة كامنة فى أعماق العقل الانسانى تقدم مرة أخرى فى صور بواسطة تشبيه بعيد هو فى هذه المرة بين مظهر الصديق والدجاجة السمينة الفاخـــرة . ومرة أخرى هذا التشابه المنظور بين أشياء متعارضة فى جوهرها هو نفسه الذى يعبر عن التناقض الدرامى .

ومثل آخر من « البحث عن الذهب » ان شارلى بلغ قمة رغباته — انه

يرقص مع الفتاة التى يحبها حتى العبادة — ولكن سراويله تنزلق فيمسك حبلا ويربطه حول وسطه ، ان كلبا كبيرا مربوط فى الطرف الآخر من الحبل ولا بد له أن يشارك فى الرقص . وهكذا فانه حتى عندما يحقق السعادة والنجاح لا تزال بقية الحظ التعس مربوطة به .

وهناك مثلان من فيلم « امرأة باريس » لشابلن — فتاة تجلب لأخرى أنباء مثيرة بأن عشيقها لا يخلص لها . الصديقة يجرى لها تدليك وبينما الفتاتان تبحثان المسألة بانفعال شديد ، ترى المدلكة وهى تواصل عملها فى بلادة دون أى تأثير ، أنها تتحرك بيديها الى وراء وأمام فى وقت واحد مثل بندول الساعة وبطريقة آلية تماما ودون ابداء أى اهتمام ، تظل تقلب النظر أولا فى احدى الفتاتين المنفعلتين ثم الأخرى . وهذه اللامبالاة الشبيهة بالانسان الآلى لا تصور بالتعبير المرتسم على وجهها فحسب بل بأسلوب سينمائى أصيل بحركة جسمها الرتيبة الى وراء وأمام التى تؤكد بالمقارنة اضطراب الشخصيتين الأساسيتين الى أعلى درجة . ان الحقيقة الواقعة وهى أن العالم يدور فى هدوء وحتمية رغم أن بعض الأفراد يائسون يرمز اليها بطريقة مؤثرة للغاية بحدث خاص .

وثمة موضوع مشابه وان يكن صور بطريقة مخالفة فى فيلم « نهاية سانت بطرسبرج » لبودوفكين — فلاحان فى طريقهما الى المدينة — هذا آخر أمل لهما — ليس لديهما شىء يأكلانه ، وهما يصارعان الريح فى يأس صامت ويجتازان حقلا بعد آخر ثم نرى طاحونة هواء مراوحها تدور فى هدوء ولا مبالاة . لقد أومض بودوفكين هذه الصورة مرات متعددة فى خلال لقطات الفلاحين الاثنين — انها رمز للعالم المتحرك فى انتظام ، وتعتبر بمثابة لوحة عاكسة للحدث الدرامى .

والمنظر النهائى فى « امرأة باريس » الرجل والمرأة ، ادولف منجو وادنا

بورفيانس افترقا بعضهما عن بعض ، انها تعيش الآن فى الريف ، ذات يوم تسوق عربتها على طول الطريق ومعها أولادها عندما يقبل حبيبها السابق من الاتجاه الآخر فى عربة أنيقة . العربتان تمران دون أن يتعرف شاغلاهما بعضهما على بعض ، السيارة تختفى على بعد . انها نهاية الفيلم .. هنا مرة أخرى نقلت الحقيقة المجردة باخلاص مطلق الى شكل ملموس — طريقان لحياتين تتقاطعان وينفصلان ولكن الحدث الملموس الذى أختير لاظهاره وليس تقليديا أو مبتذلا ، انه طريف للغاية ، فالتوافق بين طريق الحيـاة وطريق الريف — متألق وأخاذ .

ولو أن أحدا فحص تطور شابلن لوجد أن الصفة الانسانية لابتكاراته المرحة تزداد عمقا . ان فيلمه الأول لا يمتـاز فى شىء يعسر تمييزه ، عما أنتجه فنانون آخرون فى الفترة نفسها ، فهو يحتوى على ابتكارات تعـد فكاهات خالصة ليس فيها الا قليل من المعلومات الجادة أو لا شىء على الاطلاق ، انها فكاهات متألقة ومسلية ولكنها لا تقارن بأفلام مثل « البحث عن الذهب » حيث يجلب الحزن العميق الكامن فى المزاح الدمـوع الى العيون . وفى أفلام شابلن الأولى كانت الاختراعات تعتمد على فكرة أنه كثيرا ما تنشأ علاقات غير متوقعة بين أبعد الأشياء صلة ببعضها . من أكثر الأشياء افتراقا . ان شارلى بوصفه مساعدا للمرابى يفحص المنبه الذى أحضره أحد العملاء كانما هو طبيب يفحص مريضا . انه يضع سماعة فى أذنيه ويصغى الى دقات المنبه (ضربات القلب — دقات الساعة) ثم يدق عليه بالشاكوش بأقصى قدر من العناية وبصورة جادة الى درجة ممتعـة ويخلع ظهره بمفتاح (علبة الطعام — المنبه) ويخرج التروس والزمبركات بملقاط ثم فى آخر الأمر يلقى ركام الأشياء الغريبة فى قبعة صاحبها التعس قائلا ان المنبه لا ينفعه بشىء . ان هذا المنظر هزلى جدا ولكنه أساسا

لا يصور شيئا عميقا ، وان كان أحد النقاد قد قال بأن هناك ايحاء بالتوازى المسلى مع التحليل النفسى . والواقع أن شابلن استخدم التشابه غير المتوقع فى الشكل أو الوظيفة ، ولكن ليس ثمة صلة عميقة بين الأشياء التى قورنت بعضها ببعض على هذا النحو — فليس هناك معنى أكثر عمقا من فكرة تشبيه علب الطعام بالمنبه — وضربات القلب بدقات الساعة . ان الحقيقة الواقعة هى أن هذه الأشياء متباعدة موضوعيا كل البعد ولكنها تجمع معا بمثل هذه العبقرية — هو جوهر هذه الفكاهة السينمائية .

وكثيرا أيضا ما استخدم هــذا المبدأ — الذى يرمى الى اثبــات تشابهات شكلية غير متوقعة بين أشياء ليس بينها أى رابطة موضوعية فى أشكال أخرى من الفن . فان الجاذبية الجمالية فى « النظم » مثلمــا فى « السجع » ترجع الى الأهمية التى تعلق على التشابه الشكلى فى الكلمات التى ليست متشابهة فى المعنى (قد يكون ممكنا بمثل هذا التفسير استمداد النظم والسجع من المبدأ الجمالى نفسه) . والقصاصون يستخدمون الحيلة نفسها فى اختراع مشاهد مؤثرة . وليس من شك أن فى الموسيقى شيئا شبيها بذلك ولسوف يكون من الأمور الهامة فحص هذه الصلات فحصا عميقا شاملا .

ومن ناحية أخرى هناك علاقات متصلة بسيكلوجية التفكير المنتج — ان التغيير المفاجىء فى وظائف شىء أو حدث كثيرا ما يوجد فى الأفــلام الهزلية مثلما يوجد فى عمليات الفكر ، ويوجد فى هذه العمليات بقدر ما يوجد فى الفكاهات . شارلى شابلن كرجل بوليس مثلا . ان قاطع الطريق الضخم كى يخيف الرجل الصغير يثنى مصباحا غازيا كأنما هو قطعة من السلك ، شارلى يمسك المصباح ويشده الى أسفل قليلا حتى يدخل رأس الرجل الضخم فى الجزء الأعلى من المصباح وينساب الغاز فى هذا الجزء

حتى يغلب الرجل « الثقيل » على أمره . وهكذا فان وظيفة المصباح الغازى قد « أعيد تكوينها » . فى البداية كان طابعه السيكولوجى مجـرد طابع العامود المتين شىء ما يمكن ثنيه لاختبار قوة الشخص . ورأس المصباح الذى يعد فى ذاته مجرد وقاء « للرتينة » تتحول فجأة دون توقع الى وعاء للرأس . والغاز الذى لم يكن يستخدم حتى الآن الا للاضاءة يتحول فجأة الى سلاح ، وثنى عامود المصباح الذى لم يكن فى البداية الا نتيجة تجربة القوة يصبح الشرط الضرورى لتطبيق عملية التخدير الطبية لرجل بالغاز .

والعمليات نفسها كثيرا ما تجرى عندما يكون لدى شخص ما « فكرة طيبة » أو عندما يفهم شيئا ما فجأة — ولقد أوضح السيكولوجى كوهلر هذا بالتجارب التى أجراها فى علم نفس الحيوان ، مثلا — عندما تدرك قرود الشمبانزى فجأة أن بعض الصناديق الخشبية الموجودة قريبا من قفصها يمكن استخدامها لاقامة بناء يساعدها فى التسلق الى الفاكهة المعلقة فى أعلى القفص . وهنا أيضا يغير الشىء وظيفته بطريقة غير متوقعة . (قارن كذلك تجارب ماكس ورثيمر على الفكر المنتج) .

وأخيرا فان الرجل العادى الذى وجده الزوج المخدوع فى دورة مياه حجرة النوم حين يجيب على السؤال الذى وجه اليه عما يفعله هناك بالعبارة المشهورة : « انك لن تصدقنى ولكنى أنتظر الأوتوبيس .. » . ان الحدث الذى يبدو فيه رجل يقف فى الانتظار قد أعيد تكوينه أيضا بطريقة مفاجئة غير متوقعة . وفى الفكاهة كما فى الفيلم الهزلى يكون التأثير مسليا أساسا ، لأنه ليس هناك صلة ذات معنى بين الشيئين المتشابهتين مظهريا ، أما فى حالة الفكرة الطيبة تلك التى خطرت للقرود فان اعـادة التكوين يؤدى الى التنـوير .

ان اختراعات شابلن « سينمائية » تماما ولكنها لا تستخدم فى الفيلم

فحسب . لقد كان فى أدوار المهرج جروك فى قاعات الموسيقى مثلا فكاهات لا تعتبر غريبة على أى فيلم من أفلام شابلن ، لقد كانت تقوم على أسس بصرية تماما — مثلما كان يفعل جروك عندما يخلع غطاء البيانو ثم يضعه مائلا ويستخدمه للانزلاق فهنا أيضا اعادة تكوين محددة — زلاقة تصنع من الغطاء المسند الى البيانو الكبير — والذى لم يكن فى البداية أكثر من جزء لا قيمة له ألقى جانبا . ان وضع الغطاء على هذه الصورة بدون قصد تصبح صفة يمكن الانتفاع بها . وحيل شابلن الهزلية لا تصلح للفيلم فحسب بل يمكن استخدامها كذلك على خشبة المسرح (ان عمله بدأ على خشبة المسرح فى قاعات الموسيقى) لأن الأفلام الأمريكية الهزلية الأولى كانت تمثل طرازا فيلميا يسبق اكتشاف الكاميرا والمونتاج . ففى تلك الأفلام المبكرة كانت الكاميرا والمونتاج يستخدمان أساسا كوسيلتين لتسجيل ما يجرى تمثيله فى المشهد ولهذا لم تكن لهما أهمية جوهرية .

وفى فيلم « الخط العام » لايزنشتين يرى جرار يقتحم الحواجز التى تجزىء الحقل الى عدد من الملكيات الصغيرة . ان هذا المنظر قصد به أن يؤدى بطريقة الرمز — فكرة أن الجرار — شعار الزراعة الحديثة — يلزم بالنظام الجماعى . ومع ذلك فهذه الفكرة ليست على درجة عالية جدا من الناحية الفنية ، لأن الحدث الذى يعرض يصنع فى بساطة منظرا محسوسا لفكرة مجردة بغض النظر عما اذا كان يحتمل حدوثها فى الواقع . وفى أى فيلم « طبيعى » يجب أن يعد كل منظر رمزى بطريقة لا تجعل المعنى الضمنى منظورا بطريقة مفهومة فحسب بل يتلاءم أيضا فى دقة مع الحدث. والعالم الذى يصوره الفيلم لأن التأثير غير المتوقع والأخاذ ينتج أساسا بكشف التوافق بين موضوعين محملين بالمعنى داخليا ومستقلين بعضهما عن بعض . ففى مثال ايزنشتين أحد الموضوعين (المحسوس) يضحى

لحساب الآخر (الفكرة الرمزية) والتوافق يتم بطريقة مصطنعة . وثمة شيء دبر لاستخدام الجرار فى تحطيم الأسوار . ان المنظر يذكر بفيلم « جزء من الامبراطورية» لارملر الذى تدوس فيه الدبابة على صليب تعلق به جندى مفزوع . الا أنه لا يمكن مهاجمة المنظر فى فيلم ارملر بحجة التصنع لأن ذلك المنظر لا يدعى الواقعية . ومن ناحية أخرى كان التأثير رائعا فى فيلم أيزنشتين نفسه عندما نظف ضابط سوفيتى مستبد (بيروقراطى) ريشته على رأس لنين المصنوع من الصينى الذى يزين محبرته . فها هنا قد جعلت الفكرة الأساسية — البيروقراطيون يلوثون المثل الأعلى للثورة—محسوسة دون أى تدخل فى المجرى الطبيعى للحوادث . ان أعظم رمز للثورة — لنين — قد ظهر فى الصورة نفسها والحدث نفسه مع الضابط بطريقة غير مدبرة والتكوين يجرى بطريقة طبيعية جدا فى الحدث المحسوس .

وعلى العكس من ذلك منظر آخر من فيلم « امرأة باريس » الفتاة تتوسل الى حبيبها أن يتزوجها اذ هى تتشوق الى حياة زوجية منتظمة والى الأطفال . ولكن الحبيب — كى يضع حدا للمناقشة المرهقة — يمشى الى النافذة وينظر الى الخارج . انه يرى امرأة بدينة تعبر الطريق وهى مرهقة بالعيال الأشقياء واذ يبتسم يجذب الفتاة الى النافذة ويشير الى المجموعة . ورغم ما فى هذا الأمر من تسلية فليس هناك اختراع بارع بطريقة خاصة . لأن الفكرة المجردة التى لابد من جعلها محسوسة وابرازها فى المنظر (عيوب الحياة الزوجية) قد أشير اليها بطريقة أميل الى الوضوح الشديد، ان المرأة البدينة لا صلة لها بالحبكة الرئيسية فى الرواية وظهورها رمزى خالص ومجرد اتفاق عارض دون دافع داخلى ومثل هذه الاتفاقات العرضية لا تتلاءم مع عمل فنى .

والسينمائى لا يحتاج الى الابتكار لمجرد التعبير عن الأفكار المجردة فى

الفيلم فحسب فكثيرا ما يستخدم وسائل بارعة لتصوير جزء واقعى من الرواية بمقدرة وتأثير .

مثلا — فتاة حبلى تريد أن تخلص من الجنين .

ان الصورة تظهر فى الأول الفتاة واقفة أمام الباب الخارجى لشقة (بحيث تخفى الباب تقريبا) الباب ينفتح ، امرأة بدينة تستقبل الزائرة ، الباب يقفل والآن ترى لوحة كتب عليها الاسم — «مسز جونس—مولدة». وهذا ليس اختراعا متألقا بطريقة خاصة ولكنه يعطى فكرة عن الفن الذى توضح به الأشياء ولولاه لما اتضحت هذه الفكرة من الحدث المصور . من هى المرأة التى ذهبت اليها الفتاة لتراها . ان لوحة الاسم تقع بطريقة طبيعية فى طريق الرواية . ان اللمسة البارعة هى لحظة التوتر التى تتحقق بالامتناع عن اعطاء التفسير حتى يمر المنظر ويقفل الباب مرة أخرى .

وأخيرا فان معنى منظر الفيلم الذى يجاوز مجرد الرواية لا يتطلب على الدوام أن يكون دائما فكرة يمكن صياغتها بطريقة مجردة . فى فيلم « الخط العام » المرأة الفلاحة تذهب الى الكولاك البدين وتضع شكواها بين يديه . ينهض على متكأة ويلتقط مغرفة كبيرة يلقيها فى قصعة ضخمة ويملأها بالشراب فيحتسيه ثم يتكلم فيرفض الطلب ويعود فيرقد على وسادته كسلان . وبينما هو يرتمى الى الوراء نرى لقطة كبيرة للمغرفة وهى تسقط فى القصعة بحركة انزلاقية مشابهة لحركته تماما . ان الأساس البصرى للحدث الرئيسى اذا صح القول — يكرر فى بساطة كنوع من الصدى المجازى فى مادة مختلفة وبهذا تتأكد الفكرة بصفة خاصة .

٤ ــ الفيلم الكامل

ان التطور الفنى للصور المتحركة سيحمل التقليد الآلى للطبيعة سريعا الى أقصى حد . ولقد كانت اضافة الصوت هى الخطوة الأولى الواضحة فى هذا الاتجاه . ولابد أن يعتبر ادخال الفيلم الناطق بمثابة فرض لتجديد فنى لم يكن واقعا فى الطريق الذى كان يسير فيه أفضل فنانى الفيلم . لقد كانوا مشغولين فى اخراج طراز نقى واضح للفيلم الصامت مستخدمين قيوده لتحويل « صندوق الدنيا » الى فيلم . ولقد أدى ادخال الفيلم الناطق الى تحطيم كثير من الأشكال التى كان فنانو الأفلام يستخدمونها ، وقد تم هذا التحطيم لصالح المطلب غير الفنى وهو الحصول على أكبر قدر ممكن من « الطبيعة » (فى أشد معانى الكلمة سطحية) . ومن حسن الحظ وحده أن الفيلم الناطق لا يقتصر على التحطيم فحسب بل انه يتيح امكانات فنية خاصة به . ونظرا الى هذا الأمر العارض وحده لم يزل أغلب عشاق الفن قاصرين عن ادراك الهوة التى ينزلق اليها منتجو السينما . انهم لا يدركون أن الفيلم فى طريقه الى تفضيل نماذج متحف الشمع على الفن المبدع .

ولربما يكون تطور الفيلم الصامت قد توقف الى الأبد بينما كان على وشك البدء فى اخراج نتائج طيبة ولكنه يترك لنا بضعة أفلام رائعة النضج. وليس من شك أن « التقدم » سيكون أسرع فى المستقبل . سيكون لدينا أفلام ملونة وأفلام مجسمة وربما سحق هذا التطور الامكانات الفنية للفيلم الناطق فى مراحله الأولى .

فماذا سيكون لدى الفيلم الملون ليعرضه عندما يبلغ كماله الفنى ؟ اننا

نعرف ما سوف نفقده فنيا بالتخلى عن فيلم اللونين الأسود والأبيض . فهل ستسمح لنا الألوان فى يوم ما بأن تحقق وحدها تركيبا مشابها واستقلالا مشابها للواقع ؟

ان روائع الرسم تثبت أن الألوان تمد بامكانيات أوسع من امكانيات اللونين الأسود والأبيض ، وفى الوقت نفسه تسمح بطراز حقيقى ودقيق للغاية . ولكن هل يمكن مقارنة الرسم والتصوير الملون ؟ انه بينما يكون لدى الرسام حرية تامة فى استخدام اللون والشكل لتمثيل الطبيعة ، يضطر المصور الى أن يسجل بطريقة آلية — الأضواء كما هى فى الواقع الطبيعى — فى حين أن التصوير بالأبيض والأسود قد استطاع أن يختزل الألوان جميعا الى سلم اللون الرمادى ونشأت عن ذلك وسيلة فنية مستقلة عن الطبيعة وتفترق عنها بقدر كاف . وليس هناك فى الفيلم الملون احتمال كبير لحدوث مثل هذا التحويل فى سلسلة الألوان الموجودة فى الواقع . والمؤكد أن المرء يستطيع أن يحذف الألوان المفردة ، فبوسعه مثلا أن يستبعد كل الألوان الزرقاء أو العكس يستطيع أن يستبعد كل شىء عدا الألوان الزرقاء .

ولربما يكون من الممكن أيضا تحويل صبغة لون أو أكثر كيفيا — مثلا اعطاء كل الألوان الحمراء صبغة برتقالية أو جعل كل الألوان الصفراء مائلة للخضرة — أو جعل الألوان تتبادل الأمكنة بعضها مع بعض — تحويل كل الألوان الزرقاء الى حمراء وكل الألوان الحمراء الى زرقاء — ولكن هذا كله — ان صح القول — لا يعدو أن يكون تحويلا للواقع ونقلات ميكانيكية — ربما يشك فى فائدتها كأداة تشكيلية . ومن ثم لا يتبقى الا امكانية السيطرة على اللون باختيار بارع لما يجب تصويره . فان جميع أنواع العمليات الدقيقة يمكن أن تحدث وخاصة فى مونتاج الصور الملونة ، ولكن يجب ألا يغيب عن البال أن المزايا التشكيلية الذاتية للكاميرا — التى

تعد طابعا مميزا للفيلم الى أقصى حد — سوف تكون بهذه الطريقة محددة أكثر فأكثر ، وسيتركز الجزء الفنى من العمل أكثر فأكثر على ما هو قائم وحادث أمام الكاميرا . ومن ثم فالكاميرا تتحول أكثر فأكثر الى مجرد ماكينة تسجيل آلية .

وفوق كل شيء فانه من العسير واقعيا التكهن بالامكانيات الفنية للفيلم الملون دون أن تتذكر أننا فى الوقت نفسه سنواجه على الأرجح الفيلم ذا الأبعاد الثلاثة والشاشة العريضة ، فان الجهود المبذولة فى هذه الاتجاهات تتقدم ، ومن ثم فان الايهام بالحقيقة قد زاد الى درجة سوف يعجز المتفرج فيها عن تقدير التأثيرات الفنية الناتجة عن الألوان حتى ولو كانت ممكنة فنيا . ومن المتصور تماما أنه بالعناية فى اختيار الأشياء وترتيبها قد يمكن أن يستخدم اللون على سطح العرض فنيا وبطريقة منسقة ولكن لو أن صورة الفيلم أصبحت مجسمة فلن يكون هناك سطح مستو فى حدود الشاشة ، ولهذا لا يمكن أن يكون هناك تركيب لهذا السطح . وما يبقى سيكون هو التأثيرات التى يمكن اجراؤها أيضا على خشبة المسرح . ولسوف تؤدى زيادة حجم الشاشة الى تقديم أى تركيب له بعدان أو ثلاثة أبعاد بطريقة أقل الزاما وسوف لا تستخدم الحيل التشكيلية مثل المونتاج وزوايا الكاميرا المتغيرة ، اذا تدعم الايهام بالحقيقة الى هذا الحد الهائل . وواضح أن المونتاج سوف يبدو تجميعا لا يحتمل لأوضاع متنافرة اذا كان الايهام بالحقيقة قويا جدا ، وواضح أيضا ان أى تغيير فى وضع الكاميرا سوف يحس به عندئذ كازاحة فعلية فى نطاق مساحة الصورة ، وسيقتضى الأمر أن تصبح الكاميرا ماكينة تسجيل غير متحركة ، وكل قطع فى شريط الفيلم سيكون تشويها . وسيكون لزاما التقاط المناظر بطولها الكامل وبكاميرا ساكنة ، ولا بد من عرضها كما هى : ستكون الامكانيات

الفنية لهذا الشكل من الفيلم هى بالضبط امكانيات خشبة المسرح . وسوف لا يكون الفيلم قادرا بأى حال على أن يعتبر فنا منفصلا بذاته . سيلقى الى الوراء الى ما قبل بداياته الأولى لأن الفيلم بدأ بالكاميرا المثبتة وبالشريط غير المقطوع — سيكون الخلاف الوحيد هو أنه بدلا من أن يكون الفيلم فى أول مراحل تطوره سوف لا يجد شيئا يتطلع اليه .

* * *

وهذا التطور الغريب يعنى الى حد ما ذروة هذا السعى الى التشابه مع الطبيعة الذى تخلل كل تاريخ الفنون البصرية حتى الآن . فان من بين المساعى التى تجعل البشر يخلقون صورا صادقة الرغبة الأولية فى الحصول على أشياء مادية يضعونها تحت سيطرتهم بخلقها من جديد . والتقليد يسمح للناس أيضا أن يعالجوا التجارب الهامة وهى تمدهم بالارتياح وتهيىء لهم نوعا من التبادل بين النفس والعالم . وفى الوقت نفسه يحدث انتاج صور صادقة للطبيعة الطرب فى النفوس لأنه أمكن بيد الانسان خلق صورة تشبه الشىء الطبيعى الى حد مذهل . ورغم ذلك فان الاتجاهات المضادة المتعددة وبعضها حسى خالص — قد منعت التقليد الآلى الصادق من التحقق منذ مئات السنين . وفيما عدا حالات نادرة لم ينجح سوى عصرنا الحديث فى الاقتراب من هذا الهدف الخطر . ولقد كان هناك دائما فى الممارسة حافز فنى لا للنسخ فى بساطة ، بل للابداع والتفسير والصياغة . وقد نقول مع ذلك ان النظرية الجمالية نادرا ما أجازت مثل هـذا النشاط . انه حتى بالنسبة لفنانين مثل ليوناردو دافنشى كان طلب الصدق مع الطبيعة الى أقصى حد ممكن أمرا طبيعيا من الناحية النظرية كما أن أفلاطـون حين هاجم الفنانين واتهمهم بأنهم لا يحققون شيئا سوى نسخ الأشياء الطبيعية كان

فى هجومه بعيدا عن الموقف العام . وان بعض الفنانين ليمجدون هذا المذهب حتى اليوم كما أن الجمهور يفعل ذلك الى مدى أكبر . غير أنه فى عشرات السنين الأخيرة فحسب ظهرت فى الرسم والنحت أعمال تظهر أن صانعيها قد تخلوا عن هذا المبدأ عقليا وليس عمليا فحسب . ولو أن انسانا اعتبر أن من واجب الفنان أن يقلد الطبيعة فانه قد يستطيع أن يرسم مثل فان جوخ ، ولكن من المؤكد أنه لن يكون مثل بول كلى . اننا نعرف أن الرفض الشديد للفن الحديث وهو منتشر على نطاق واسع يكاد يكون مؤيدا تماما بحجة أنه ليس صادقا مع الطبيعة وتطور الفيلم يظهر بوضوح كيف أن هذا المثل الأعلى لا يزال قويا جدا .

ان التصوير ونتاجه — الفيلم — وسيلتان للفن قريبتان جدا من الطبيعة ينظر الجمهور اليهما باعتبارهما أعلى من الفنون العتيقة والتقليدية غير الكاملة مثل الرسم والتصوير بالزيت . وحيث انه لأسباب اقتصادية يعتمد الفيلم على الجمهور بقدر أكبر كثيرا مما يعتمد عليه أى شكل آخر من أشكال الفن ، فان الذوق الفنى للجمهور يكتسح أمامه كل شىء . وقد يمكن تهريب عمل فنى جيد وسط الأعمال الأخرى ولكنه لا يعوض عن الهزائم الأشد فى فن الفيلم . ان الفيلم الكامل هو تحقيق سعى العمر كله الى الوهم الكامل . ان محاولة جعل الصورة ذات البعدين قريبة الشبه بقدر الامكان من نموذجها الجامد يمكن أن تنتج فيصبح الأصل والنسخة عمليا غير متميزين. ومن ثم فكل الممكنات التشكيلية التى كانت قائمة على الخلافات بين النموذج والنسخة قد حذفت وما بقى للفن هو وحده ما يكمن فى الأصل من دلالة شكلية هامة .

ان هـ — بلير فى مقال قصير هام نشرته مجلة « كونسبلات » قد أوضح أن الفيلم الملون يمثل تنفيذ الاتجاهات التى وجدت فى فن التصوير

منذ عهد طويل . انه يقول لقد سعى « الفن التصويرى » دائما وراء اللون. وأقدم الحفائر الخشبية والمطبوعة على الحجر كانت تختتم بطلاء يدوى . وبعد ذلك أضيفت لوحة أخرى ملونة الى اللونين الأسود والأبيض — كما فى صورة « الريتش قارنبهلر » التى رسمها دورر . وثمة صورة رائعة لفارس مدرع باللون الأسود والفضة والذهب رسمها بورجيمير . وفى القرن الثامن عشر انتجت حفائر متعددة الألوان . وفى القرن التاسع عشر كانت لوحات دومييه وجافارتى الملونة المطبوعة بالحجم تنتج بالجملة . ان اللون غزا الفنون البنائية حيث ان فيه جاذبية متزايدة للعين ، والانسان غير المتحضر — كقاعدة — لا يكتفى باللونين الاسود والأبيض فالأطفال والفلاحون والشعوب البدائية تطلب أعلى درجة من التلوين الزاهى ، والبدائيون فى المدن الكبيرة هم الذين يحتشدون أمام شاشة الفيلم ، ولهذا فانه الفيلم يطلب معونة الألوان الزاهية ... انه حافز جديد .

وليس لزاما أن يكون اكتمال الفيلم الكامل فى حد ذاته كارثة — اذا هو سمح للفيلم الصامت والفيلم الناطق والفيلم الناطق الملون أن توجد الى جانبه . انه ليس هناك اعتراض على الفيلم الكامل كبديل للمسرح — فقد يساعد فى الارتفاع بمكانة العروض الرائعة للأعمال الجيدة ، وكذلك الأوبرات والكوميدايات الموسيقية والباليهات والرقص . وفوق ذلك ربما يكون لوجوده ذاته تأثير رائع على أشكال الفيلم الأخرى — الواقعية — فانه يرغمها على أن تتقدم وفقا لخطوطها الخاصة .

ان الفيلم الصامت لن يعود مثلا الى تقديم حوار فى عناوين لأنه عندئذ سيشعر بأن امتناع الكلمة المنطوقة شىء مصطنع ومزعج . وفى الفيلم الناطق أيضا سيتجنب أى شكل غامض يتوسط بينه وبين المسرح . وكما ان وجود الفيلم يؤدى الى أن يحس المسرح نفسه مضطرا الى تأكيد طابعه

الخاص—تغليب الحوار الدرامى—فكذلك الفيلم الكامل يستطيع أن يحيل أشكال الفيلم الحقيقية الى مجالها الخاص . وأيا كان الأمر فالحقيقة هى أنه بينما هذه الاصناف من الفيلم الكامل تعد أدنى منه فى القدرة على تقليد الطبيعة ، ومن ثم فان الفيلم « الكامل » واثق أنه سيعتبر تقدما على أشكال الفيلم السابقة وانه سيحل مكانها جميعا .

الأفكار التى جعلت الصورة تتحرك

خاصتان فنيتان أساسيتان تميزان الفيلم كما نعرف اليوم — انه انتاج الأشياء الموجودة فى عالمنا بالصور أعنى بصدق شديد عن طريق عملية آلية على سطح ذى بعدين ، وهو انتاج الحركة والأحداث بالدقة نفسها التى ينتج بها شكل الأشياء .

ولقد وجدت رغبة الانسان القديمة فى عمل انتاج فنى مشابه لبيئته ارضاء جديدا عندما صار قادرا على انتاج الحركة . وايا كانت الأسباب السيكولوجية للرغبة فى عمل المشابهات فانه يكفى هنا أن نوضح أن تصوير الأحداث أكثر أهمية من تصوير الأشياء فى أشكالها وألوانها الساكنة . لأن الاستجابة السيكولوجية الأساسية هى الاستجابة للأحداث وليست استجابة التأمل فى الأشياء .

ووفقا لذلك فان الفنون تعنى عناية كبيرة منذ البداية بالأشياء المتحركة — مناظر الصيد — الحرب — مواكب النصر — والجنازات — الرقصات والولائم .

ورغم أن مثل هذه اللوحات التصويرية قد تبدو لنا بهيجة فانه تعوزها اللمحة المميزة للأحداث ونعنى بها التغير مع مجرى الزمن. ان التصوير بالزيت والنحت فنان ساكنان ، انهما يستطيعان ان يمسكا بالموضوع المميز لحدث ما ويسجلاه ولكنهما لا يستطيعان ان يعرضا تطوره الزمنى .

ان اللوحات التصويرية لابد من أن تصور الموضوع بدقة ميكانيكية أو — بالمعنى الجمالى الأعلى لهذا اللفظ — تقدم عناصره الأساسية فى

صدق . يضاف الى ذلك أن اللوحــات تسجل صورا ثابتــة كى يمكن الاحتفاظ بها والنظر اليها مرة أخرى فى أى وقت . ان الممثلين حين يمثلون رواية أو حين يصور الراقصون البدائيون الصياد وصيده فانهم يبتدعون عروضا فنية تعززها الخاصة الأساسية وهى التثبيت .

ولقد تفوق الانسان منذ البداية فى انتاج صور خالدة ولكنها غــير متحركة . ولكنه حتى يومنا هذا لم ينجح تماما فى تقديم الحركة بطريقة من شأنها الحصول على الحركة فى صورة صادقة تكون فى متناول يده .

ان الفيلم نفسه لا يستطيع أن يفى بهذا ، انه لا يقدم الحركة بالحركة بل يوهم بها حين يستخدم صورا غير متحركة معروضة فى تتابع — وهذه عملية ممكنة نظرا للطريقة التى تعمل بها عيوننا ، بديل رائع ولكنه شىء يختلف أساسا عن تقديم الحركة بالحركة .

لماذا اذن اضطررنا الى أن نلجأ الى حركة وهمية .. ؟

لماذا لم نستخدم أكثر الحلول الفنية وضوحا على الاطلاق ... ؟

انه ليس هناك عقبة من حيث المبدأ — انما يرجع ذلك لأسباب فنية أساسا — فالانسان قادر على أن يجعل جسمه يقوم بالحركة ، وقد استطاع أيضا أن يخلق أجهزة تقوم بالحركة المطلوبة وتكررها حسبما تدعو الحاجة بنفس الطريقة تماما . وان الآلات التى تستخدم فى الصناعة لتنجز أشد الحركات تعقيدا . ولكن قليلا من الآلات المفيدة قد تم تطويره كى يقلد الأحداث الطبيعية بطريقة آلية . ان العرائس وخيالات الظل تقوم بالحركات ولكنها أساسا تشبه المسرح من حيث أن السيطرة عليها ليست آلية بل تتم بالأيدى الانسانية . ومن المسلم به أن هناك أناسا ميكانيكيين يوجهون بساعات توقيت أو بالكهرباء ، وهناك نماذج خشبية تحرك قبعاتها أو تشير الى البضائع الموجودة فى واجهات المحال . كما أن المتاحف تعرض نماذج

متحركة لمصانع ومناجم يعرض فيها مئات من صغار العمال والآلات أثناء انشغالهم بالعمل .

ومثل هذه الحيل كلها وافية بشرط تثبيت الحركة آليا وجعلها ممكنة الانتاج فى أى وقت دون حاجة الى التوجيه الانسانى ، ولكن حتى الآن لم يصنع شىء أحسن من اللعب ، لم يصنع شىء يمكن استخدامه فنيا — رغم ظهور الوحوش المتعددة فى أفلام الرعب — وباختصار أن عروض الحركة اما أن يسيطر عليها العمل الانسانى وفى هذه الحالة لا تسجل آليا ، واما أن تكون آلية ولكنها بدائية للغاية . وقد يكون من المتصور — نظريا — انتاج صورة متحركة مرضية فى بعدين أو ثلاثة أبعاد تظهر الأشكال الانسانية أثناء عملها الطبيعى . الأوراق تحركها الريح ، الماء يتدفق على الصخور ، السحابات تتحرك عبر السماء — وهذا كله فى حركة فعلية توجهها الأجهزة الآلية . ولربما يمكن اخراج هذا المنظر المتحرك على سطح ما باستخدام برادة الحديد التى تنظم من مكان خلفى بمغناطيسيات موجهة ميكانيكية . ان مهندسى الآلات فى المسرح لا يجدون مشقة فى جعل السحب تتحرك عن طريق عرضها على الستارة الخلفية . ان الحركة المطلوبة هنا بسطة ومستقيمة ، وعلى وجه عام ، الأعمال التى تنتج فى الوقت الحاضر بمثل هذه الحيل اما أنها بسيطة ومستقيمة فى ذاتها ، واما أنها تنظم بمثل هذه الحركات غير المعقدة .

لقد زاد التصوير مطالبنا — فنحن نحب ألا تكون الصور المنتجة صورا صادقة للشىء فحسب ، بل أن نضمن صدقها أيضا بأن تكون صورا آلية للشىء المنتج نفسه . ان الأشياء التى تصور تلقى صورها الخاصة آليا على المحاولات الحساسة — فهل هناك صور منتجة للحركة تفى بهذا الشرط ... ؟

الحق أن هناك حالة مشهورة لعملية فيزيقية تثبت حركتها الخاصة ميكانيكيا بطريقة من شأنها أنه اذا استخدم الأثر فيما بعد لانتاج صورة ينتج عنه عرض أشد ما يكون صدقا اذ يقدم كل جزئية طبيعية فى الأصل . والأمر الذى له دلالته الكافية أن هذا المثل لا يجيء من دائرة الأشياء المرئية. انها عملية تسجيل الصوت . فكل الموسيقى والأصوات والجلبات الأخرى رغم ما قد تكون عليه من تعقيد سيكلوجى يمكن أن ترد طبيعيا الى حركة اهتزازية تبين كل صفاتها السمعية عن طريق سعة الذبذبات وترددها وشكلها . ان حيل تسجيل الصوت تجعل ذبذبات الصوت تطبع خطها الخاص اما ميكانيكيا على الشمع أو الشيلاك أو البلاستيك ، وأما تصور كهربيا على الفيلم بشعاع من ضوء . وفى انتاج الصور تكون الخطوط التى أمكن الحصول عليها بهذه الطريقة مثل القضبان وهكذا تساعد على انتاج حركة متماثلة عمليا مع الحركة الأصلية . ومهما يكن فانا نلاحظ أن الأصوات التى تقدم بهذه الوسائل الفنية ان تكن معقدة للغاية ، فان الأشكال المنظورة التى تستخدم فى العملية نفسها لا تكون شيئا سوى خطوط ذات بعد واحد أو أشياء أخرى بسيطة للغاية .

ومن بين الأشياء التى سبقت التصوير السينمائى هناك بعض البدع التى جعلت الحركة تنتج صورة الحركة وأن يكون ذلك بطريقة بدائية . ولقد أجرى هذا اما بتحريك الصور نفسها واما بتحريك صورتها المعروضة بصريا أو أخيرا بعرضها على اداة متحركة .

ان الفانوس السحرى الذى أنشأه العالم الرياضى ميلييه دى شال فى القرن السابع عشر كان يستخدم شرائح زجاجية تدخل من جنب ، الا أن هذه الوسيلة الفنية لم توح بوضع سياق من صور متعددة على الشريحة نفسها ثم عرضها متتابعة فحسب بل أوحت أيضا بجعل المنظر الواحد ينحدر

فى مجال الرؤية فى حركة مستمرة . وهكذا يقلد الانطباع الذى يحصل عليه الانسان عندما ينظر من نافذة السيارة . ثم استخدم المبدأ نفسه فيما يسمى صندوق الدنيا الذى كان يطوف به أولاد سافويار ، فمن خلال نظارة مكبرة كان الجمهور يشاهد مناظر مرسومة أو مطبوعة تلف عادة على بكرات وتشد من جنب الصندوق بذراع . وجدير بالملاحظة أن الحركة التى تنتج صورتها هنا بحركة حقيقية هى حركة وهمية . ونعنى بها التجربة الذاتية لرؤية قطاع العالم من النافذة . ففى الحقيقة الفيزيقية لا تحدث مثل هذه الازاحة ذات البساطة البدائية للوضع كله . ان ازاحة الصورة كلها رغم ما فيها من خشونة تساعد الى حد كبير فى تحريك الصـــور وخاصة ان الجهاز الذى ينتج الحركة مخفى عن البصر . وثمة دليل مفيد يوضح المدى الذى يعتمد فيه اختيار مادة الموضوع وطريقة تقديمه على طبيعة آلة التسجيل ، ويتضح لنا هذا من أنه عندما اكتشف آلة التصوير السينمائى الفعلية ... لم تستخدم اللقطات المتحركة للمناظر العامة مباشرة بل كان لابد من اختراعها مرة أخرى أو كأنما كانت تخترع رغم أن التأثير المتماثل لذلك عمليا كان معروفا منذ قرون .

ان مستر م . ا . بروميو الذى طاف أوروبا فى سنة ١٨٩٦ بجهاز لوميير الجديد بوصفه مصورا سينمائيا وعارض أفلام معا ، كتب يقول: « فى ايطاليا خطر لى لأول مرة أن ٩ صور لقطات (تراڤلنج) . فبعد أن وصلت فينيسيا أخذت القارب من المحيط الى الفندق الذى نزلت فيه وعندما رأيت المبانى على طول شاطىء القنال الكبير تتحرك خطـــرت لى فكرة وهى أنه ربما استطاعت كاميرا الفيلم التى يمكنها التقاط صورة الأشياء المتحركة بينما هى ساكنة أن تلتقط صورا لأشياء غير متحركة بينما هى نفسها تتحرك . وأخذت قلداً «عينة» وأرسلته إلى مستر لوى لوميير طالباً منه رأيه. وكان الرأى إيجابياً.

ان فكرة مستر بروميو كان فيها كل مزايا الاختراع الحقيقى وان يكن ما تبينه ليس جديدا من الوجهة التاريخية .

ان النتيجة القديمة — ونعنى بها المنظر المتحرك قد أمكن التوصل اليها من نقطة بدء جديدة تماما ، وفى أثناء العملية صيغ مبدأ النسبية الذى تبنى عليه النتيجة بصراحة . ففى الصورة المتحركة لا تكون الحركة مطلقة وانما هى دائما متعلقة بالنقطة التى وضعت فيها الكاميرا . وهنا اذن بحث أحد الرواد خصائص فن التسجيل بطريقة أدت فيما بعد الى تطور فن الفيلم .

ان ادراك الفكرة القائلة بأن الكاميرا ليست فى بساطة جهازا سلبيا يستقبل ما يتحرك حولها أمام العدسة ، بل تستطيع أن تقوم بدور ايجابى — مثال ذلك أن تتحرك هى نفسها — كان بذاته خطوة أولى فى طريق التقدم . ولقد كان تحريك الكاميرا أقل فى الوضوح كثيرا من تحريك الصور داخل صندوق الدنيا .

ففى « صندوق الدنيا » كانت الصورة تتحرك ككل ، وبناء عليه لم يكن ممكنا بهذا الأسلوب الفنى جعل الشكل الانسانى يتحرك أمام أرضية غير متحركة ، ومع استبعاد الأرضية كلها صار فى الامكان تقديم شكل متحرك دون التخلى عن الحقيقة الواقعة ، وهى أن المجال كله يتحرك فعلا . ومثل هذه الحيلة ربما ساهمت بدور فى بعض العروض البهلوانية حيث كان يجرى العمل على اظهار الأشكال المعروضة مكبرة ومصغرة بتحريك الفانوس السحرى الى وراء أو أمام . وثمة تقارير من قديم الزمان توحى بأنه حتى فى ذلك الوقت كان مثل هذه الخدع معروفا ومنها استخدام العدسات والمرايا المقعرة . ان داما سيوس — كما يذكر كواساك — يصف كيف أن « كتلة من النور » ظهرت على جدار أحد المعابد فى الاسكندرية . لقد بدت فى الأول كانما هى بعيدة جدا وعندما اقتربت تغيرت فخيل أن شبحا خارقا للطبيعة قد ظهر .

وربما تكون هذه النتيجة المثيرة قد أنتجت بأن يبدأ العرض بعيدا عن البؤرة ثم تحرك العدسة بالتدريج حتى يستطاع رؤية صورة الشكل فى وضوح حاد .

ان الساحر ى . ج . روبنسون الذى كان فى وقت الثورة الفرنسية يجعل جثث الموتى تظهر أمام المتفرجين الحيارى قد استخدم نظاما أكثر اتساعا . لقد كان يعرض حركة الفانوس السحرى بتغيير مركز العدسة ، ومن ثم استطاع أن يظهر شكلا يكبر شيئا فشيئا ويبقى فى صورة حادة خلال التغيير . وبهذه الطريقة حصل على الانطباع الأخاذ والشكل يقترب -- وهذا أثر يتم احداثه فى هذه الأيام بطريقة أكثر ارتياحا حين تستخدم عدسات ذات بعد بؤرى متغير (تسمى عدسات زوم) ولم يكن من المستبعد على روبرتسون فى بعض الأحيان أن يعرض الدخان الذى كان ينتج صورا متحركة مشوهة . وهذه الحيلة أيضا — يبدو أن لها تاريخا طويلا — قارن مثلا وصف بنفينوتوسيلليتى لظهور الأشباح فى الكولوسيوم (مدرج روما الأثرى) .

والأمر المشترك فى هذه العمليات كلها هو أن الحركة ليست مستمدة من الصور نفسها وانما تفرض على الصورة من الخارج . وهكذا فان الآثار التى يمكن التوصل اليها — أعنى — الازاحة الجانبية أو تغيير الحجم الكلى أو التشويه غير المنتظم سوف لا تنتج تشابها متميزا الا أن يكون ذلك عرضا أو بطريقة أميل الى البدائية .

وحيث أن محاولات عرض الحركة بالحركة لم تكن ناجحة جدا ، فان الحركة الوهمية اجتذبت انتباه المخترعين . ولقد وجدوا أنهم يستطيعون أن يخلقوا انطباع الحركة بربط الصور الساكنة بعضها مع بعض . وهنا تنشأ مشكلة نظرية غريبة — أليس هناك تناقض كامن فى محاولة تثبيت

أشياء متحركة ؟ وكيف نستطيع أن نسجل على الدوام مرحلة معينة فى حركة ما فى المكان نفسه الذى سجلنا فيه منذ لحظة المرحلة التى سبقتها — حيث ان ما نسعى وراءه هو التسجيل الدائم .

انه من الضرورى هنا أن ندخل تمييزا بين مهمتين مختلفتين يؤديهما الفيلم ، انه يعرض صورة للحركة مثل صورة العداء أو الراقص أو الحصاد وهو كذلك يقدم المراحل المتتابعة من الأحداث .

ومن حيث المبدأ ليس هناك تقسيم حـاد بين الوظيفتين حيث انهما كلتاهما مستمدتان من القدرة على تسجيل التغيرات التى تحدث فى البعد الزمنى . الا أنه عند الممارسة يكون الخلاف واضحا وهاما للغاية الى حد أنه فى الفنون البصرية يقدم هذان النوعان من النشاط بطرق مختلفة تماما .

ان الحركة المؤقتة كانت دائما تعرض فى الفنون المختلفة باظهار أطراف الجسم الانسانى فى أوضاع نشيطة — سيقان تعـدو وأذرع تتشابك ايماءات الحزن وأوضاع الرقص .

أما مجرى الحدث فى الزمن فلم يكن يستطاع عرضه بصورة واحدة — بل كان ينبغى دائما أن تكون سلسلة من الصور . انه يكفى أن نفكر فى الأوضـاع المختلفة : الصليب أو الصور التى تروى سير القديسين . ان السياق الزمنى يترجم الى سياق مكانى ، واستمرار القصة يجزأ الى مراحل وبعرض الشكل نفسه يعود فى صور متعددة سواء فى صور منفردة أو فى اطار واحد وبهذا تنقسم شخصيته .

وهذا التوزيع لمراحل متتابعة على سلسلة من الصور وما يرتبط به من تقسيم الذات أعنى الفن المستخدم فى الرسم والحفر لعرض مراحل القصة فحسب — قد استحال الى أفضل طريقة يصور بها الفيلم الحركة الحية المؤقتـة .

ولقد كان هناك طبعا اختلاف عميق — ففى الفيلم توجـد الصور المفردة فى السياق من الناحية الفنية فحسب وليس لها تأثير فى تجـربة المتفرجين . وأيا كان ما تذهب اليه عقول المتفرجين فليس هنـاك تركيب لمراحل بل هناك استمرار لا يتجزأ .

ان مبدأ التركيب لا يعود الى الظهور فى الصور المتحركة الا عندما توصل اللقطات التى صورت منفصلة بعضها ببعض فى المونتاج بطريقـة توحى بالتقطعات الزمانية والمكانية .

ولقد قلت من قبل انه يبدو من التناقض أن نريد تثبيت المتحـرك باستخدام غير المتحرك . فما هى الحلول المتيسرة لهذه المشكلة من حيث المبـدأ .. ؟

١ — لو اننا التقطنا صورا متتابعة لشخص يقف أمام الكاميرا دون أن يتحرك من مكانه بينما يغير تعبير وجهه فحسب فستكون النتيجة صورة مطموسة لأن المراحل المتتابعة فى التعبير الوجهى — ستكون قد سجلت واحدة فوق الأخرى . أعنى أن أحدا لا يستطيع أن يتجاهل فى بساطة البعد الزمنى — ولا بد من ايجاد شىء يعادله . ان تسجيل الأحـداث الدورية يمثل حالة بين بين . فصورة البندول المذبذب مثلا سوف تنتج على الأقل صورا دقيقة للمراكز المتطرفة فى كل جانب . ولقد انتهز أونيموس ومارتن هذه الفرصة فى سنة ١٨٦٥ اذ صورا حركة القلب الحى أثناء التجـارب التشريحية . (وهذه المحاولات تمثل بدايات ما يسمى التصوير الزمنى الذى كان العالم الفسيولوجى اتيين جول مارى رائده) . ولما كانت حركة القلب تصل الى نوع من التوقف وتغير اتجاهها فى لحظات الاتساع والانقباض الأقصى فان المرحلتين المحددتين كانتا تسجلان بوضوح على لوحة التصوير. ولاحظ أن العملية لا تطبق الا حينما تكون الحركة قد وصلت — على

وجه الدقة — الى حالة توقف وكذلك حينما يحدث أن تقع المراحل التى يراد تسجيلها على أماكن مختلفة من لوحة التصوير .

ان الميزة الخاصة للحركة الدورية تتضح بصفة خاصة بالحقيقة الواقعة وهى أنها تستطيع أن تعطى الانطباع بالسكون التام . ويستخدم منظار مخروطى للسيطرة على انتظام الدوران فى الآلات . واذا انتظم فتح عدسة المنظار المخروطى مع سرعة الدوران نفسها فان مرحلة الحركة التى تبدو تكون هى بعينها فى كل مرة وتبدو الآلة كأنها ساكنة . هنــا اذن يؤدى تتابع التصوير فى المكان نفسه الى انتاج صورة دقيقة واضحة لأن المراحل التى تزدوج بعضها فوق بعض على هذا النحو تكون متماثلة .

٢ — وعندما يغير الشىء المراد تصويره مكانه علىاللوحةأثناءحركتها، فان المراحل التى تتبع بعضها بعضا فى وقت واحد يمكن أن تعرض تالية بعضها لبعض فى المكان . ولو أن الشىء يتحرك مثلا عبر الحقل فان طريق الحركة سيسجل فى صدق . وأروع تصوير لهذا المبدأ هو العرض الزمنى للسماء المرصعة بالنجوم . ان كل نجم يظهر كخط دائرى متألق وهــذه العملية يمكن تطبيقها لأن الأشياء التى يراد تصورها ليست سوى نقطة ضوئية ولأن الأرضية سوادها واضح . فليس هناك أشكال تطمس بازاحتها على اللوحة . وأيا كان الأمر فان التصوير الزمنى له عند مارى مهمتان — انه لابد أن يسجل طريق الحركة وكذلك مراكز الشىء فى المراحلالمتعددة، وواضح أن المهمة الثانية لا يمكن أن تؤدى بالعملية الراهنــة حيث ان المراحــل المتعددة يقفز بعضها فوق بعض بطريقة تجعــل صورها يمحو بعضها بعضا .

٣ — المطلب التالى اذن هو تقطيع الاستمرار الى صور منفصلة حادة . ولا بد من قطع تسجيل الحركة على فترات ، ويجب أن تكون العروض

الناتجة قصيرة الى حد يكفى معه الحصول على صور حادة . وطبيعى أن يتطلب هذا مقدما محلولا تصويريا حساسا الى درجة كافية أو مصدرا ضوئيا قويا بقدر كاف . ولقد أدت الطرق الحديثة فى استخدام السرعة المثالية الى تخفيض زمن العرض الى أقل من واحد على عشرة آلاف من الثانية . ولقد كان على داجير أن يترك عدسته مفتوحة لعدة دقائق كى يلتقط صورته ولكن حتى ادويرد ميبردج التقط سنة ١٨٧٠ صورا خاطفة فى ١/٦٠٠٠ من الثانية ، بل ان المحاليل التى استخدمها كان بمقدورها السماح له بأن يقلل مدة التعرض للضوء لو أن آلات التصوير سمحت له بأن يفعل ذلك .

وواضح أنه كلما كانت حركة الشىء أسرع وجب أن يكون وقت تعرض الفيلم للضوء أقصر كى يعطى صورا حادة . وكذلك كلما كانت الحركة أسرع وجب أن تكون الفترة الزمنية بين الصور المتعاقبة أقصر (على أن تكون العوامل الأخرى متساوية) اذا أريد تسجيل مراحل الحدث الأساسية كلها .

مثال ذلك : آلة التصوير التى التقطت بها مارى اثنتى عشرة صورة فى الثانية لم تكن سريعة بالقدر الكافى لتسجيل مراحل طيران الطيور . ولكن ما هى وسائل التحكم فى فتحة العدسة وتعرض الفيلم للضوء ؟

لقد كان داجير يرفع غطاء العدسة ويمسكه فى يده حتى ينتهى الوقت . وكان أوتومار انشويز يستخدم لصوره المسلسلة نوع الغطاء الذى يوجد اليوم فى كل كاميرا والذى اخترعه جول يانسن فى سنة ١٨٧٤ . ومهما يكن من أمر فهذا الجهاز لا يكون عمليا عندما يتوقع من الكاميرا أن تلتقط عدة صور فى تتابع سريع .

ولهذا السبب أنشأ يانسن غطاء اسطوانيا دوارا جعل فى مقدور آلة

التصوير السريعة أن تلتقط ثمانيا وأربعين صورة فى صف واحـد .

ولقد خرمت الاسطوانة الدوارة بفتحات تسمح للضوء أن يمر ، ومن ثم عرضت الفيلم لوقت قصير فى الفترات المرغوبة . ومثل هذا التأثير يمكن الحصول عليه بقطع مصدر الضوء على فترات . وهذا أحد المناهج التى تستخدم اليوم فى التصوير العلمى بسرعته العالية ، ولكن حدث من قبل فى سنة ١٨٨٧ ان وضع انشوتز سلاسل من الشرائح على الاسطوانة الدوارة فى منظاره الكهربى العداد وأضاءها بأنابيب مفرغة ذات ضوء متقطع .

ومن المؤكد ان القطع الدورى للعرض يحيل تسجيل الحركة الى التقاط صور ساكنة . ولو أن زمن العرض كان قصيرا بقدر كاف لاقتربت حركة الشىء من الصفر وجاءت الصورة أخاذة .

ان الحدث الذى يراد تسجيله ليتألف الآن من مراحل منفصلة ، ورغم ذلك فانه أكثر ملاءمة من الوجهة التاريخية تتحدث عن التحليل أكثر مما تتحدث عن التركيب ، لأن الحركة ذات الاتجاه الواحد فى الأصل قـد تفككت الى صور جزئية . وفى تصوير مارى الزمنى كان تثبيت السياقات على الشريط السالب (النيجاتيف) غير المتحرك يستخدم للبحث العلمى المحض فى الفسيولوجيا . وكان المراد هو تحليل الحركة وليس انتـاج صورة لها فى العرض . وان التصوير الزمنى حتى على هذا النحو ليمثل مرحلة تحضيرية هامة فى التطور نحو الصورة المتحركة التى تستلزم كخطوة أولى تفكيك الحـدث . ولم يكن من الممـكن تطبيق فن مارى الا على الأشياء التى تتحرك موازية لسطح الصورة . وهـذا شرط استطاع أن يحققه فى تجاربه . ولما كان يعرض أيضا الشريط السلبى (النيجاتيف) كله للضوء فى كل مرة فإنه كان لا بد أن يحرص على ألا يفسده العرض قبل الأوان .

ولنفترض أن شخصا يجرى أمام منظر عام صور بهذه الطريقة ، فان

« النيجاتيف » سيكشف فى كل مرة ليسجل مرحلة جديدة من عملية الجرى، وسيسجل المنظر العـام كله أيضا — أعنى ان اللوحة لن تعود حساسة لصورة الرجل . ولهذا اضطر مارى أن يلتقط صورة على أرضية سوداء ، وهذا تحديد آخر له أهميته حيثما كان الأمر يتعلق بأى استفادة أوسع نطاقا بهذا الفن . وأخيرا بالطبع كان لابد للحركة أن تجرى فى نطاق البعد غير المتحرك للكاميرا . فلو ان الحركة المسجلة أريد بها تغطية نطاق أوسع بعض الشىء لوجب تصويرها من مسافة كبيرة نوعا — وهذا معناه ان الصور التى يتم الحصول عليها بهذه الطريقة كانت صغيرة بالضرورة . لذلك كان اتجاه الشىء نحو الكاميرا يتغير خلال الازاحة المكانية ومعنى ذلك ان المنظر العام للشىء لم يكن يبقى ثابتا .

٤ — خطوة أخـرى واحـدة ، قطعة مختلفة من الشريط السلبى « النيجاتيف » تحتفظ بها لكل صورة . ان اللوحة لا تزال غير متحركة ولم يبق الا حلان اثنان ممكنان — اما أن تتحرك العدسة الى أمام اللوحة أو أن يستخدم سياق كامل من الكاميرات لتلتقط كل منها صورة واحدة . وليس يبدو أن هناك مثالا تاريخيا معروفا للعملية الأولى ، أما الثـانية فمستخدمة فى الصور المسلسلة عند (مويبردج—١٨٧٧) وانشوتز (١٨٨٥) وعندما تلتقط مجموعة من الكاميرات صورة الشىء المتحرك فى تتابع فانها تسجل بذلك مجموعة من المراحل .

ولكن حيث ان المجموعة من الكاميرات لا يمكن أن توضع فى المكان نفسه ، فان نقطة الارتكاز تظل متغيرة . ولو انها رتبت صفا لظهرت النتيجة فى العرض مثل صورة متحركة — وهذه نتيجة مقبولة أحيانا . مثال ذلك عندما يتحرك الشىء أمام صف من الكاميرات . وأيا كان الأمر ففى ظروف أخرى قد يؤدى الاختلاف الناتج فى المناظر الى مشكلة مزعجة كما يظهر

ذلك مثلا فى جهاز الأمير أغسطين . لقد ركب عددا من العدسات فى صفين دائريين يصوران الأشياء واحدا بعد آخر على شريطين مختلفين ١ وحين أخذ جوزيف ماسون على عاتقه أن يثبت مقدرة هذا الترتيب تجريبيا بعرض الصور كان عليه أن يلتقط الصور على أرضية سوداء ويقطع شريط الفيلم الى صور مفردة ويصحح الازاحات المكانية بطريقة تجعل الأشكال المأخوذة من زاويتين بصريتين مختلفتين تبدو رغم ذلك فى مكان واحد بعينه من مجال الرؤية . وان ازاحة المناظر المختلفة لتكون مزعجة بصفة خاصة عندما يستلزم الأمر أن تربط الصور التى التقطت لشىء واحد فى وقت واحد على نحو ما يجرى فى بعض الأفلام الملونة . فهذا ينتج اختلافا مكانيا فى المناظر بينما الاختلاف الزمنى للمناظر — وهو غير مرغوب فيه على حد سواء — ينتج حين تلتقط صور الشىء المتحرك من المكان نفسه ولكن واحدة بعد أخرى . أما الفيلم المجسم فانه من ناحية أخرى يستفيد من اختلاف المناظر بأن يربط فى عقل المشاهدين صورتين مأخوذتين من زوايا مختلفة اختلافا طفيفا ، وهكذا يحصل على نفس النوع من الصورة ذات الأبعاد الثلاثة التى تحصل عليها عينا الشخص .

واذن ففى الصور المسلسلة عند مويبردج وانشوتز كان يحتفظ بثبات العلاقة بين الكاميرا والشىء المتحرك ، واستخدام كاميرات مختلفة لتسجيل كل مرحلة على طول الطريق .

ان خيول السباق والماعز أو النعام كانت تطلق كل كاميرا بسيقانها العداءة فى اللحظة المضبوطة عندما تجتاز مجال عدساتها . وبهذا المنهج جعل جهاز الاطلاق متعمدا على حركة الشىء ، وتبعا لذلك لم تكن تؤخذ الصور فى فترات ثابتة الا حين كان يحدث أن يتحرك الشىء بسرعة ثابتة . ولكن صار من الممكن على الأقل عندئذ تسجيل سلاسل من المراحل على سلاسل

من أشرطة النيجاتيف التى كانت تعرض كل على حدة . ان الاستقلال المتبادل للصور المفردة قد أنجز مؤكدا وبطريقة كاملة .

٥ — ان أيا من المناهج التى وصفناهاحتى الآن لم يكن « فيلما » كما نعرفه اليوم . فان تاريخ العبقرية الانسانية يظهر ان كل تجديد على وجه التقريب يجتاز مرحلة أولية فيها يستخدم المنهج القديم للتوصل الى الحل ويعدل أو يوسع بلمحة ما جديدة . فكما ان أوائل السيارات كانت تبدو مثل عربات الخيل بيد أن فيها محــركات .. كذلك كانت أوائل التسجيلات التصويرية تصنع اما بكاميرا واحدة على شريط واحد نيجاتيف أو بترابط عدة كاميرات .

ولقد كان قوام الاختراع الحاسم هو تيسير قطعة جديدة من النيجاتيف لكل مرحلة جديدة من الشىء المتحرك . وحتى ذلك الوقت ظل النيجاتيف لا يتحرك . ولهذا كان الأمر يتوقف على الشىء نفسه كى يتعاون بالتحرك فى طريقة من شأنها أن تصور كل مرحلة على مساحة مختلفة من اللوحة . وحالما يصبح فى الامكان تحريك النيجاتيف يمكن أن يبقى الشىء فى مكان واحد بعينه ، ويمكن كذلك التقاط سلسلة من الصور من النقطة نفسها .

ولقد كانت قطع متعددة من النيجاتيف تركب على حامل متحرك فى بعض الأجهزة الأولى . كانت آلة تصوير مارى السريعة تحتوى اسطوانة زجاجية صغيرة دوارة تركب على طرفها اثنتا عشرة قطعة من النيجاتيف . وفى أجهزة أخرى كان شريط النيجاتيف الكبير يعرض عــددا كافيا من المرات بينما يلف فى الكاميرا . وهكذا فى آلة تصوير يانسن التى استخدمها المخترع فى تصوير مراحل عبــور الكوكب فينوس أمــام الشمس فى ٩ ديسمبر ســنة ١٨٧٤ كانت ثمان وأربعون صــورة تصنع على طرف النيجاتيف . ان منهج استخدام نيجاتيف واحد يكون أكثر تلاؤما الى حد ما

طالما ان الأمر يتعلق بتحميض الصور وطبعها . ولهذا انتشر هذا المنهج ، واليوم يستخدم فن الفيلم شريطا واحدا نيجاتيف هو شريط الفيلم الذى يعرض جزءا جزءا .

ولقد كانت الصور ترتب فى الكاميرات الأولى بطريقة دائرية ، وكان المفروض أن يكون هـذا هو أشـد المناهج فاعلية فى متناول اللوحات النيجاتيف غير المرنة . فان اكتشاف السليوليد جاء متأخرا تاريخيا عن المحاولات الأولى التى بذلت لتصوير الحركة باستخدام الأشرطة النيجاتيف المتحركة ومن ثم اللوحات النيجاتيف الدوارة .

ان الربط بين الدوران والازاحة الطولية ينسب الى اديسون فانه يقال انه رتب الصور النيجاتيف فى حلزون فوق اسطوانة — وهذه فكرة واضح انه متأثر فيها بمبدأ محركات الحاكى (الفونوغراف) المنسوب له . ان الحلزون يستخدم المكان بطريقة أكثر اختصارا عن الدائرة المركبة فوق اسطوانة ولكن قاعدة السليوليد المرنة تغلبت على الاثنين كليهما ، ومهما يكن من أمر يجب أن نذكر استخدام ف. فريز جرين للتركيب الحلزونى على اسطوانة فى سنة ١٨٨٥ باعتبارها تجربة كان يلتقط بها ستة صفوف من الصور كل منها يصور فى حركة متعرجة دقيقة على لوحة واحدة . وهذا المبدأ الأخير الذى يذكر بفن التليفيزيون الحديث لم يجد تطبيقا آخر فى مجال الصور المتحركة حتى الآن رغم أن المصور جويدو سيبر قد أوضح أنه قد يعود الى اكتساب الاهتمام اذا أمكن صنع النيجاتيفات الصغيرة ميكروسكوبيا .

ويبدو ان بعض المبادىء الأخرى التى عرفت من تاريخ فن العرض لم تحاول قط فى التقاط الصور . فهناك الترتيب على اطار خارجى لطبلة أو على تروس طارة التجديف أو نموذج كتيب الحروف الذى استخدم فى كينوجراف لينيت سنة ١٨٦٨ أوفوتوسكوب كاسلر فى سنة ١٨٩٤ .

وباستخدام قاعدة الفيلم المرنة أصبح آخر شبه باللوحة الفوتوغرافية القديمة شيئا من آثار الماضى ولم تكن أول مادة استخدمت هى السليلويد . فقد جرب فريز جرين الورق المزيت . كما جرب ايستمان الورق قبل أن يطرح أول فيلم ملفوف خال من الورق فى السوق فى سنة ١٨٨٩ . وكان من أول العملاء مصانع اديسون الفوتوغرافية فى أورانج .

ان حركة قاعدة الفيلم ليست كافية لحل المشكلة الأساسية حيث ان الصورة المطموسة تنتج عندما يسجل الشىء على لوحة أو فيلم متحركين باستمرار . ان حركة الشىء نفسه تعتبر مصدرا اضافيا للطمس . وأبسط حل من الناحية النظرية هو أن يكون الوقت المخصص لتعريض كل صورة قصيرا الى حد أن تنخفض حركة النيجاتيف وكذلك حركة الشىء عمليا الى الصفر . ولكن رغم هذا القصر الشديد فى وقت التعريض فان الأضواء حتى أقواها سوف تنتج صورا مظلمة الى حد ما .

ولهذا فهذا الفن لم يستخدم الا فى نوع من اللقطات بطيئة الحركة التى تتطلب مائتين وخمسين صورة أو أكثر فى الثانية والتى قد تكون العملية الحديثة العادية الخاصة بالحركة المتقطعة عسيرة للغاية بالنسبة لها على الكاميرا والفيلم . وان الأغراض العلمية لمثل هذا التصوير ذى السرعة العالية كثيرا ما تحقق بصورة تخطيطية شبيهة بظلال الشىء المتحرك .

ومهما يكن فعندما تكون الصور العادية المضاءة جيدا هى المرغوبة فان مادة النيجاتيف من النوع الميسور فى هذه الأيام تتطلب تعريضا لمدة أطول . وهناك حل أميل الى التعقيد يعرف باسـم التعويض البصرى ، فان حركة حامل النيجاتيف تبقى مستمرة ولكن جهازا بصريا يضم شرائح زجاجية دوارة تجعل صورة العدسة تصاحب النيجاتيف المتحرك مسافة كافية لزيادة وقت التعريض بعض الشىء . وهذا يعنى ان حركة اضافية

تدخل بقصد تعويض الازاحة النسبية للنجاتيف مقابل العدسة . وهـذا المبدأ يستخدم أيضا للتصوير ذى السرعة العالية فحسب .

ان المنهج الذى يطبق عادة فى هذه الأيام يتخلى عن الحركة المستمرة للقاعدة – النيجاتيف يوقف خلال كل تعريض وهذا يعنى ان الصـورة المتحركة بعد أن حررت نفسها من التصوير الساكن بادخال مبدأ القاعدة المتحركة تعود الى التصوير الخاطف وان يكن فى مستوى فنى أعـلى . والصورة تصنع مرة أخرى على نيجاتيف غير متحرك ولكن بعد كل تعريض يغير النيجاتيف بواسطة جهاز دقيق .

ان تحويل الحركة المستمرة الى حركة متقطعة يتحقق اما باستخدام ما يسمى المخلب الذى يشغل الثقوب المسننة فى الفيلم ويجذب النجاتيف الى أسفل اطار باطار ، أو باستخدام الصلب المالطى الذى يحرك الفيلم بحركة دائرية متقطعة . والغطاء يستخدم فى حجز الضوء بينما النجاتيف يتحرك . وقد كان مولتينى يستخدم الصليب المالطى بالفعل حوالى منتصف القرن التاسع عشر وهو الذى عرض الرسوم المتحركة من اسطوانة تدور بحركة متقطعة . واستخدم يانسن الذريعة نفسها فى آلة تصويره بينما كان جهاز المخلب يستخدم فى الالتقاط والطبع والعرض على حـد سواء فى « سينماتوغراف » لوميير المشهور . وفى هذه الأيام يستخدم الصليب المالطى غالبا فى أجهزة العرض ويستخدم المخلب فى الكاميرات .

ولا بد أخيرا من كلمة تقال من مصدر الطاقة التى تنتج الحركة . فلقد كان يانسن وماری يحركان اسطواناتهما الدوارة بعدادات تعتبر طلائع محركاتنا الزنبركية والكهربية الحديثة . وطبيعى أن أوائل كاميرات الأفلام كانت تدار بذراع ولكن حتى ذلك العهد كانت الحركة المنشطة مستمرة . انه فى عمل التحريك فحسب ، يعرض كل اطار بحركة منفصلة وهذه اللمحة

الفنية قد تساعد على تصوير الواقعة ، وهى ان الصورة المتحركة ليست تجميعا مركبا لصور مفردة وانما هى مؤسسة على عملية تسجيلية مستمرة فريدة مثل حركة الأشياء المصورة . وتقسيم الحـركة الى اطارات مفردة (مثل توحيدها فى العرض بعد ذلك) ليس شيئا سوى تفصيل جزئى زمنى لا يتعلق بطبيعة العملية نفسها . فهناك اذن خلاف فى المبدأ بين حركة منظورة والصور غير المتحركة فى التصوير أو الرسم أو النحت . إن الفيلم شىء آخر أكثر من تنويع الصورة غير المتحركة التى نحصل عليها بالمضاعفة .. انه أساس جديد ومختلف .

الحـــركة

ان الأفلام متخصصة فى تقديم الأحداث ، انها تعرض التغيرات الزمنية وهذا التفصيل تفسره طبيعة الأداة . ان الأفلام فى ذاتها تعتبر حدثا ، انها تبدو مختلفة فى كل لحظة بينما ليس هناك مثل هذا التطور الزمنى فى الرسم (النحت) واذ كانت الحركة احدى خصائص الفيلم البارزة فان القانون الجمالى يتطلب منه أن يستخدم الحركة فيفسرها ، ومع ذلك فان حركة عملية التصوير السينمائى التى تعتبر أشد الحركات تميزا من الوجهة الفنية يجب ألا تعتبر من بين وسائل التعبير التى تستفيد منها الصـــورة المتحركة . ان المتفرجين لا يحسون مباشرة ازاحة شريط الفيلم فى الكاميرا وفى جهاز العرض . انها فى بساطة الوسيلة الميكانيكية لخلق الايهـــام بالحركة على الشاشة . كما ان سرعة شريط الفيلم فى الكاميرا مقارنة بسرعة العرض تحدد بطريق غير مباشرة الحركات التى يراها المتفرج . ولكن خفقة الحركة المتقطعة فى الكاميرا وفى جهاز العرض لهما تأثير عـــلى الايقاع الجمالى للصورة .

ان الحركة كما يشعر بها المتفرجون بالفعل تعتمد على العوامل التالية :

(أ) حركات الأشياء الحية الساكنة بالكاميرا .

(ب) تأثير عمق المنظر وتأثير بعد الكاميرا عن الشىء .

(جـ) تأثير الكاميرا المتحركة .

(د) تركيب اللقطات الفردية التى يضمها المونتاج فى تكوين شامل للحـــركة .

(هـ) تداخل الحركات التى توضع بعضها وراء بعض بالمونتاج .

ان الحركة لا تستخدم فحسب فى أعلام المتفرجين بالأحداث التى تكون القصة . انها أيضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن حين نرقب اما تضع طفلها فى السرير لا نفهم ما يجــرى فحسب بل نعلم أيضا من الحركات الهادئة أو المتسرعة ، المطمئنة أو المرتبكة ، النشيطة أو الخاملة ، الواثقة أو المترددة التى تصدر عن الأم أى نوع من الأشخاص هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة الخاصة وما علاقتها بطفلها . ولقد ينتج التعــارض بين « مهابرة » الطفل غير المتعلقة وسلوك الأم المضبوط حركات متضاربة تساهم فى التعبير بنفس القدر الذى تساهم به بقية العناصر الساكنة مثل الشكل الذى تبدو فيه الأم والطفل والمكان الذى يجرى فيه الحدث .

وان مهمة الممثلين والمخرج أن يؤكدوا الصفات التعبيرية للحركة ومن ثم أن يحددوا طابع الفيلم كله كما يحددون كذلك طابع المشهد المفرد أو اللقطة المفردة .

وان الحركة لتساهم أيضا فى تحديد الشخصيات المتعددة فى تشابهاتها واختلافاتها . وان الحركة لتستغل على هذا النحو فنيا حتى فى المسرح نفسه . ولكن هذا أكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم حيث تظهر الأشياء أقرب وأكثر دقة وحيث يطلق اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الاطار المستطيل الضيق للصــورة . فلو ان شخصية معينة أو منظرا معينا أمكن تجسيدهما فى موضوع ملىء بالحركة مؤثر مفصل موسيقيا فان الكسب الذى تحصل عليه الصورة سيكون مزدحما . سيفسر المضمون أمام العين وسيكتسب ظهور الأشياء المتحركة شكلا فنيا .

وان الممثل العظيم فى المسرح مثلما فى الفيلم ليتميز بايقاع حركى مميز خاص به . وان هذا ليرى بأسهل ما يمكن فى الحالات المتطرفة مثلما

فى حالات شابلن أو كينون حيث يمكن تحديد الموضوع الخاص المتحرك فى وضوح الاصطلاحات الموسيقية . (قارن هذا على سبيل المثال بتمثيل زميلهما الكوميدى هارولد لويد الذى ليس له مثل هذا الايقاع الشخصى فى الحركة لأنه ليس فنانا عظيما) وليس فى مقدور الفيلم الروائى البسيط أن يبرز الصفات الشكلية للحركة أو المشية الى المدى نفسه ، حيث ان هذا قد لا يكون متسقا مع الطراز الواقعى فى التمثيل ولكن الممثل الجيد يستطيع حتى فى ذلك المجال أن يميز بحركته فى وضوح القوة من الضعف والاستقامة من المكر والجمال من القبح .

ففى فيلم « الفندق الكبير » عندما سارت جريتا جاربو وراء الكواليس بمشية مرنة مليئة بالحركة لم تنتج أجمل لحظة فى الفيلم فحسب ، بل ربما تكون قد أبرزت أيضا طابع شخصية الراقصة التى كانت تقوم بتمثيل دورها . وربما كانت جريتا جاربو تملك أعظم الوجوه تعبيرا فى تاريخ فن الفيلم الا أننا نستطيع مع ذلك أن نقول انها استطاعت أن تعبر عن الروح الانسانية بايقاع مشيتها التى تختلف تبعا للمناسبة فتجىء مشية منتصرة مليئة بالنشاط متجلية أو منهوكة محطمة متلهفة وضعيفة .

ولقد كانت أفلام السنوات الأولى واقعية ، ولهذا كانت تعبر عن النماذج الدرامية المتعددة بحركات فيها البساطة البيانية . كان هناك نقاوة موسيقية وجمال فى القفزات الرشيقة التى يقوم بها دوجلاس فيربانكس والخطوات الثقيلة التى يمشى بها بول ويجنرجولم . ولا جدال فى أن الاتجاه الكبير نحو تقليد الواقع فى طراز الأفلام المتأخرة عن ذلك قد سلب تمثيل الفيلم كثيرا من شكله الايقاعى . فقد كان هناك فى تلك الأفلام الهزلية الأولى حركة شبيهة بالرقص أنسب ما تكون للأفلام ويجب ألا تضيع الى الأبد !

ان الحركة ليست مقصورة على الممثل . ففى الفيلم يكون الانسان دائما

جزءا لا ينفصل من بيئته والبيئة تساهم في التمثيل وتنتج حركة يمكن أن تكون أكثر تأثيرا من حركة الجسم البشرى . فان المقاومة العنيدة من رجل قوى لعاصفة يكون أقوى تأثيرا حين ترى الأشجار فى الوقت نفسه وهى تنثنى ودورات طاحونة الهواء التى لا يستطيع دون كيشوت أن يوقفها فحسب بل تهزمه حين تلقيه بعيدا وترمز لاستمرار العالم فى حركته الجامدة بينما يقف الثائر الانسانى عاجزا .

وفى فيلم « اكسبريس شنغهاى » تستخدم الجماهير المكتظة فى محطة السكك الحديدية الصينية لتعميق الاحساس بالهدوء فى منظر حب . ان تحرك السحاب وموجات الريح فوق حقل قمح واندفاع شلال الماء وذبذبة البندول وحركة الصعود والهبوط فى الاسطوانات قد منحت كثيرا من مناظر الفيلم تأثيرا أكبر من تأثير حركات الممثلين كلها . وهذا أمر لا يدعو الى الدهشة لأن حركات العالم غير العضوى لها بساطة جليلة ليس من الميسور أن تجاريها أداة العقل الانسانى المعقدة .

ان الصفة التعبيرية لأى حركة لتعتمد على سرعتها ، ويستطيع الفيلم بتغيير سرعة الحركات التطبيقية أن يعدل طابعها الخاص . فلقد كان مصورو المدرسة القديمة الذين يشغلون كاميراتهم بادارة الذراع يصححون الحركات ببراعة فى حدود ضيقة بابطائها أو تعجيلها وفقا لرغبات المخرج . وكان فى الامكان جعل الحركة السريعة أهدأ ورؤية الحدث السريع بوضوح أشد . ومن جهة أخرى كان يمكن اضافة شىء من القوة الى حركة بليدة . وهذه المرونة فى سرعة الكاميرا قد ضاعت عندما وضع الفيلم الناطق معيارا لعدد الاطارات التى تعرض فى الثانية ، ومن ذلك الوقت أغفلت فرصة تصحيح شكل الحركة . وطبيعى أن تغيرات أهم قد أنجزت خلال الوسائل الخاصة بجعل الحركة بطيئة أو سريعة .

فالحركة التى تبدو طبيعية فى الواقع تميل الى أن تكون سريعة جدا على الشاشة — والمفروض ان هذا راجع الى أن الفيلم يعرض القدر الأكبر من الحدث من مراكز قريبة نسبيا — فكلما كنا أقرب الى الحركة ازدادت مساحة مجال الرؤية الذى تجتازه وبالتالى تبدو أسرع . ان الممثل المحنك يبدو فى الاستوديو بطيئا بدرجة غير طبيعية والصور القريبة خاصة يجب أن تمثل بسرعة مخفضة . الا أن هذا المطلب السيكولوجى لم يكن يعترف به فى الأيام الأولى — كانت الأشياء تجرى بسرعة مسرحية ولكن التسرع فى الحركات يميل الآن الى الظهور كشىء مضحك . كذلك يمكن دراسة أثر البعد على سرعة الحركة المرئية من الصفوف الأمامية فى دار السينما والحركات التى تذهب الى أبعاد طويلة نسبيا والتى تبدو لهذا السبب سريعة .

ان الايقاع مرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة . فالتكرار مثلا يحدث أثره السحرى فى الصور المتحركة كما يفعل فى الطبيعة وتشهد بذلك الحدة البصرية للمناظر التى تعرض الجنود وهم يزحفون والرجال وهم يعملون والقاطرات وفرق العازفين . ولكن لا يكفى أن نقتصر فى البحث على حركات الأشياء ذاتها فحسب فان الطريقة التى تظهر بها هذه الحركات على الشاشة يتأثر الى حد ملحوظ بفن تسجيلها وربطها بعضها ببعض . كما ان الزاوية الخاصة التى تلتقط منها الكاميرا صورة الشىء ستؤثر فى الحركة لا لأن السرعة تعتمد على المسافة فحسب بل أيضا لأن تقصير المنظر العام من الناحية الأمامية سينقص طريق الحركة — أى انه يزيد السرعة المرئية . ولهذا فان اللقطات المائلة كثيرا ما تزيد من حدة الحركة وهكذا تضيف حركة السرعة الى حركة الوضع المائل .

وأكثر من ذلك ان آى تحريك للكاميرا ينتج الحركة ويعدلها ، وان

الصور المتحركة لتعرض الأشياء فى حركة وهمية رغم ما يحمله العقل من تذكيرنا بانها ليست متحركة بالفعل والأشياء التى تكون على أبعاد مختلفة من الكاميرا تبدو بعيدة عن بعضها البعض عندما تلتقط صورها من قطار متحرك مثلا ، وستبدو الأشياء أسرع أو أبطأ أو ساكنة اعتمادا على اتجاه الكاميرا المتحركة وسرعتها .

انه بعد أن نلتقط المنظر تجتاز الحركات التى يسجلها تعديلات أخرى فى حجرة المونتاج وان جزءا من حركة ما يقتطع من سياقه الأصلى خليق بأن يغير صفتها كما أن ربط الحركات فى المونتاج يحدث قدرا كبيرا من التداخل المتبادل .

ان الحركات التى تتعارض ومن ثم يوازن بعضها بعضا كثيرا ما تعرض معا . فى المنظر الأول قطار مسافر من الشمال الى اليمين وفى الثانى باب يقفل من اليمين الى الشمال . أو تستخدم الاتجاهات المتوازية لحركتين للايحاء بالمقارنة بين المنظرين — ومرة أخرى يبدو الحدث بطيئا عندما يحاط بأحداث أخرى أسرع والعكس .

ولكن التعارض المبالغ فيه قد يقطع الاستمرار والصياغة الجيدة من شأنها أن تمدنا بنوع كاف من السرعة والاتجاه ووضع الحركة ، ولكنه فى الوقت نفسه يحفظ الوحدة الضرورية . وكل سياق يجب أن يكون له ايقاع محدد بوضوح من الحركة سواء أن تؤدى السرعة المتزايدة فى المناظر التى يعقب بعضها بعضا الى بلوغ ذروة السرعة ، أو أن يخلق التتابع المنظم للأحداث السريعة والبطيئة ايقاعا محددا .

ان المونتاج يؤثر فى السرعة بأن تبدو الحركة أسرع كلما كان وقت عرضها أقصر . فعندما تعقب القطع القصيرة بعضها بعضا فى تتابع سريع تنشأ حركات شديدة قد تلائم الحدث الدرامى ولكن قد يتطلب الأمر تهدئتها بالتداخل .

وحيث ان الحركة المنظورة هى حدث يجرى فى الزمن فان لها صلة بالموسيقى ومتأثر بها . ان الموسيقى تستطيع أن تؤثر فى الطابع الحركى للحركة على الشاشة بقدر كبير كما هو ظاهر مثلا فى الصفارات والاشارات التى نراها فى الرسوم المتحركة ، كذلك تميل الموسيقى الى اعطاء أجنحة للحركة ولهذا تساعد فى استرجاع شىء من الطراز الراقص الذى ضاع عندما بدأت الصور تبارى الطبيعة الى حد كبير .

مستقبل التليفزيون

ان اهتمام الانسان يجاوز فى مداه ما تصل اليه احساساته . ويعتبر التليفزيون آخر الاختراعات الفنية التى تعمل على انقاص هذا الاختلال فى التناسب وربما كان أهمها جميعا .

والاختراع الجديد يبدو سحريا وغريبا وهو يثير الرغبة فى الاستطلاع .. كيف يعمل ؟ وماذا يصنع لنا .. ؟

والمؤكد انه عندما تظهر أجهزة التليفزيون على موائد أعياد الميلاد وتحت أشجار الكريسماس سيقل حب الاستطلاع . ان الشىء الغريب يتطلب التفسير ما دام جديدا فحسب . فانتهز فرصة هذه اللحظة المناسبة .

أول كل شىء ما هى المشكلة الأساسية المثارة فى التليفزيون ؟ إن العيون والآذان لها مهام مختلفة بعضها عن بعض تماما ومن ثم فان هـذه المهام تؤدى بطرق مختلفة .

العين تعطى معلومات عن الشكل واللون والصفات السطحية وحركة الأشياء وفى مساحة ذات أبعاد ثلاثة حين تسجل استجابات هذه الأشـياء للضوء . أما الأذن فتكشف الشىء القليل عن الأشياء من حيث هى ، فهى تقتصر على اعطاء تقرير عن بعض وجوه نشاطها التى يحدث أن تنتج موجات صوتية .

وعلى الجملة العين تلقى اهتماما قليلا الى طبيعة ومكان وظرف المصادر الضوئية التى تجعل الأشعة الضوئية تسقط على الشبكية . أما الأذن فتهتم بمصدر الصوت ، وهى تريد أن تصل الموجات الصوتية فى طريقها الى طبلة

الأذن بأقل تعديل ممكن كي تحتفظ بالرسالة الصادرة عن مصدرها دون تغيير. والصوت ينتجه شيء ما ولكنه يبلغنا قدرا قليلا عن شكل هذا الشيء بينما يجب على العين كي تؤدي مهمتها أن تقدر الحقيقة الواقعة ، وهي أن الشبيه الملائم لشيء ذي أبعاد ثلاثة يجب أن يكون على الأقل ذا بعدين ، فان عرض جسم له ثلاثة أبعاد على سطح له بعدان سيعطي صورة لجانب واحد ولكنها في أكثر الأحيان تنبيء عنه ولن يمكن الحصول على معلومات مرضية حتى بعد اختزال الجسم الأشد تطرفا الى شيء له بعد واحد — سواء كان الاختزال مكانيا — أي مثل خط على الورق أو زمانيا أي سياق من التغيرات تجري في نقطة واحدة .

ان أي عضو من أعضاء الحواس لا يستطيع أن يسجل الا منبها واحدا في وقت واحد بحيث يجب على العين لكي تنتج تسجيلا ذا بعدين أن تتألف من عدة أجهزة استقبال يعمل الواحد منها بعد الآخر . فان التصميم البنائي الذي ينشأ من هذا التعاون بين أجهزة الاستقبال يصور المكان ذا الأبعاد الثلاثة والحجم على أحسن نحو مستطاع .

أما البعد الزمني الميسور بالاضافة الى ذلك فيستخدم تغير المنبه في كل جهاز استقبال ليسجل الحركة والحدث .

ولكن وضعا متغيرا يوجد في السمع ، فان الأصوات التي توجد في مجال السمع في أي وقت محدد لا تسجل منفصلة بعضها عن بعض ، بل تنتهي كلها الى ذبذبة واحدة معقـدة قليلا أو كثيرا يمكن استقبالها على غشاء واحد مثل طبلة الأذن .

وهذه الذبذبة الواحدة يمكن أن تنتج من صوت بسيط صادر عن شوكة رنانة أو من الضجيج المعقد الصادر عن حشد من أناس مضطربين أو من صوت الأوركسترا السيمفونية .

لقد تنجح الأذن الى حد ما في تمشيط الذبذبة المعقدة على حدة ولكنها

تقدم معلومات ضئيلة عن أماكن مصادر الصوت المختلفة . والأذن كالعين تعمل بمجموعة من أجهـزة الاستقبال وهـذه أيضا مرتبة على سطح ذى بعدين .

ان مستقبلات قوقعة الأذن عبارة عن ألياف متوازية تختلف فى الطول وفى التوتر مثل أوتار القيثارة . وواضح ان ذلك لغرض مشابه . ويبدو أن أوتار قوقعة الأذن تتحرك بالرنين عندما تصطدم بها ذبذبات الترددات المقابلة . وهذا يعنى ان الأذن تستخدم مجال استقبالها لتميز بين مقامات الأصوات بينما العين تستخدم مجالها لتمييز بين الأوضاع المكانية .

وأيا كان ما يخبرنا به السمع عن المكان والاتجاهات التى منها تبلغنا الأصوات فانه ليس ملزما بطريقة محـددة . فكثيرا ما يحـذف الراديو أو الفوتوغراف التردد الذى يعطى معلومات عن المكان ولا يخبرنا شيئا قط الاتجاه بل يخبرنا ببعد مصدر الصوت من الميكرفون فحسب .

ومجال السمع كما ينقل بهذه الحيـل الميكانيكية لا يعرف اليمين أو الشمال ، الفوق أو التحت . انه يميز فحسب بين القريب والبعيد غير اننا تتلقى انطباعا أقرب الى الكمال أو على الأقل مرضـيا . وأيا كانت الصفات المكانية التى تنقل الينا فانها تستمد من التعـديلات التى يعانيها الصوت أثناء حركته فى المكان — الصوت البعيد ينطمس وهو أضعف نسبيا وهكذا .

واذا نحن استغنينا عن السمع التوجيهى فان الأذن تحتاج الى ثلاثة أنواع من المعلومات فحسب ، هى بالذات سعة الذبذبة التى تنتج علو الصوت ، وسرعة الذبذبة التى تنتج مقامه ، وشكل الذبذبة الذى ينتج النغمة (الفرق بين الصفارة والجرس) السوبرانو ، نباح الكلب ، وحيث ان الأصوات التى تحدث فى لحظة معينة تتداخل كلها لتصير ذبذبة واحدة معقدة

فان مستقبلا واحدا فحسب هو المطلوب ليسجل الصوت وينقله بطريقة طبيعية . ومن جهة أخرى يجب على العين أن تعالج ملايين من المنبهات لا تزيد أحجامها عن النقاط التى تكون مجال الرؤية . ولهذا ترى المكان والحجم والشكل نحن محتاجون الى بطارية من عيون لا تعد ولا تحصى — كل تشتغل بعدسة واحدة مشتركة فى عضو الاستقبال البشرى بينما الحشرات لها عدسات مفردة فى كل عين . ان السطح الحساس الذى تكونه هذه العيون ينتج عرضا له ثلاثة أبعاد .

وهذه هى الشروط التى تحدد طرقنا الحديثة فى ارسال الصور والموسيقى والكلام خلال المكان . وعندما يقوم الضوء والصوت نفساهما بعملية الارسال تكون النتيجة غير دقيقة جدا حتى وان قل البعد نسبيا وان قويت عيوننا وآذاننا بحيل استقبال ميكانيكية .

ان الألوان تخفت والأشكال تصبح هباء والأصوات تنطمس أثناء حركة الذبذبات التى يحملها فى المكان . وفى النظر يعتمد حجم صورة الشبكية على زاوية الرؤية التى قد تجعل الأشياء متقلصة الى حد لا تعرف فيه حتى على مسافات معتدلة .

ولهذا حدث تقدم كبير حالما صار فى الامكان نقل خصائص الرسائل الصوتية والضوئية الى خصائص الموجات الكهربية ، لأن هذه الموجات تتحرك عبر الفضاء أو الأسلاك دون أن تتعرض لتغيرات ملحوظة وهى تكيف نفسها مع انحناءات الأرض وسرعتها تكاد أن تكون لانهائية بحيث يتساوق الارسال والاستقبال عمليا .

ان المكان والزمان يتلاشيان .

انه لا يزال يصدمنا كشىء غريب .. ان الصور يمكن ارسالها بالتليفون، واننا نستطيع أن نرى باللاسلكى (الراديو) . وهذا راجع الى أن ارسال

الصوت كهربيا قد اخترع أولا . ولكن ليس ثمة كامن أكثر أو أقل غرابة فى واحد منهما عن الآخر . ان الموجات الكهربية ستنقل مساويات سعة الذبذبة وترددها وشكلها أى كل الخصائص الأساسية للظواهر موضوع البحث .

وطبيعى أن تكون المشكلة الخاصة بالتليفيزيون هى ان الصور ذات بعدين . فاذا حللت تفككت الى عدد كبير من الضياء وصبغات الألوان واحد منها هو وحده الذى يمكن ارساله بجهاز ارسال واحد فى لحظة معينة . واذا نحن اعتبرنا ان شبكية العين تستخدم شيئا ما شبيها بمائة وخمسين بليونا من أجهزة الاستقبال لتنتج صورة ما ، فانه يبدو أن الأمر يتطلب ملايين التليفونات ومحطات اللاسلكى لارسال صورة لمدة زمنية محدودة وان تكن صغيرة حتى لو ان كل المنبهات التى تؤلف الصورة عرضت فى جزء من الثانية لبدا انها ظهرت دفعة واحدة . ورغم ان الأمر يتطلب أن تكون هذه الفترات الزمنية قصيرة ، فانها طويلة بالقدر الذى يكفى الكهرباء لكى ترسل المنبهات التى لها حجم النقط واحدا بعد آخر على جهاز ارسال واحد بعينه .

وبعبارة أخــرى حلت المشكلة بنقل العلاقات المكانية (فى نطاق الصورة) الى علاقات زمنية أى بتحويل ظاهرة ذات بعدين الى ظاهرة ذات بعد واحد . ولكن سرعة الارسال ضرورية أيضا لأن الأشياء المرئية تتغير وتتحرك . ولقد علمتنا الصورة المتحركة ان الحد الأدنى المطلوب لانتاج صورة حركة هادئة يتراوح بين ست عشرة وأربع وعشرين صورة فى الثانية . ولهذا يجب على شعاع السالب أن يفصل أى صورة بسرعة كافية كى يعالج عددا كافيا منها فى كل ثانية . ولابد أن تعنى عملية التفصيل بالأبعاد : الأول والثانى والرابع دفعة واحدة عمليا .

ان التليفزيون يفوق مقــدرة الراديو الى حد هــائل فى المعلومات التسجيلية فان العالم المسموع الميسور للسامع فقير فى صفاته التسجيلية . ذلك أن السمع يتفوق فى ارسال الحديث والموسيقى أى منتجات العقل غير انه لا يقدم سوى القليل من الواقع الطبيعى .

ان الحدث الذى يهدف الراديو الى ارساله على موجات الهواء يظل دون خدمات المعلق أو المندوب جزئيا الى حد يصبح فيه غير مفهوم .

وأحيانا ما يضاف ضجيج وقع خطوات الاقدام والقطع الموسيقية التى تعزفها فرق الموسيقى والأصوات الى وصف اذاعى لحركة جمهور كبير عبر شوارع المدينة . ولكن واقعية مثل هذه التجربة ترجع الى خيال المستمع أكثر مما ترجع الى ما يصدر بالفعل من مكبر الصوت .

ان الأذن أداة للاستدلال وهى أحسن ما تكون استعدادا لتلقى المادة التى أعطاها الانسان شكلها من قبل — بينما الرؤية تجربة مباشرة وجمع للمادة الخام المحسوسة . ومن خــلال التليفيزيون يصبح الراديو أداة تسجيلية .

ان التليفيزيون يؤدى مهمته وهى أنه يجعلنا نشهد ما يجرى فى العالم العريض حولنا مباشرة . اننا نرى المواطنين من مدينة مجاورة متجمعين فى ميدان السوق ورئيس وزراء دولة أجنبية وهو يلقى خطابا ، اثنين من الملاكمين يتصارعان على بطولة العالم فى حلقة عبر المحيط ، فرق الرقص البريطانية تعرض رقصاتها ، مغنيا ايطاليا ينشد الكولوراتورا ، أســتاذا ألمانيا ، البقايا المهمشة لقطار سكة حديد محطم ، جماهير الشارع المقنعين فى حفل تنكرى ، جبال الألب المغطاة رؤوسها بالجليد كما تظهر خلال السحاب من الطائرة ، أسماك المناطق الحارة خلال نوافذ غواصة ، آلات مصنع سيارات ، سفينة أحد المكتشفين وهى تصارع ثلج المنطقة القطبية .

اننا نرى الشمس تشرف على جبل فيزون ثم بعد ثانية أضواء النيون التى تضىء كل برودواى فى الوقت نفسه .

ان البحث عن كلمات الوصف يصبح غير ضرورى ويفقد حاجز اللغات الأجنبية أهميته .. العالم العريض نفسه يدخل حجرتنا .

ان التليفيزيون قريب من السيارة والطيارة . انه وسيلة نقل للحضارة . والمؤكد انه لا يعدو كونه أداة ارسال لا تقدم وسائل جديدة تساعد فى التفسير الفنى للواقع كما كان الراديو والفيلم يفعلان . ولكن التليفيزيون مثل وسائل النقل التى كانت منحة القرن الماضى انه يغير موقفنا تجاه الواقع . انه يجعلنا نعرف العالم بطريقة أفضل وهو يعطينا بصفة خاصة احساسا مضاعفا بما يحدث تلقائيا فى أماكن مختلفة . انه لأول مرة فى تاريخ سعى الانسان الى المعرفة يمكن أن تجرب التلقائية كما هى وليست محولة الى تتابع فى الزمن فحسب . فأجسامنا البطيئة وعيوننا الحسيرة لا تعود تعرقلنا .. اننا ننتهى الى معرفة المكان الذى نحن فيه كواحد من عدة أماكن .. اننا نصبح أكثر تواضعا وأقل أنانية .

ومهما يكن فان الاختراع الفنى فى جهاز التليفيزيون لا يسبب هـذه التغيرات المفيدة بذاته . انه يقدم ممكنات لابد أن يتشبث بها الجمهور ورغم ان الانتصار الجديد على الزمن والمكان يعتبر أثرا مؤثرا للعالم الحسى فانه يخدم أيضا عبادة المنبه الحسى التى تعتبر طابعا مميزا للموقف الحضارى فى زماننـا .

ونحن اذ نعتز بمخترعاتنا — التصوير والفونوغراف والفيلم والراديو . نمتدح المزايا التعليمية للتجربة المباشرة . ونحن نؤمن بالرحلات ونستخدم الصور والأفلام فى المدارس ولكننا حين نقدم صورة الانسان لعالمه بطريقة أكثر كمالا ودقة الى حد كبير عما كانت عليه فى الماضى ، فاننا نجدد أيضا

مجال الكلمة المنطوقة والمكتوبة ومن ثم مجال التفكير . وكلما زاد اكتمال وسائلنا فى التجربة المباشرة زادت سهولة وقوعنا فى الوهم الخطر بأن الادراك أعلى من المعرفة والفهم .

ان التليفيزيون اختبـــار جديد وشاق لحكمتنا ، فلو اننا نجحنا فى السيطرة على الأداة الجديدة لزادتنا ثراء . ولكنها تستطيع أيضا أن تنيم عقلنا . ويجب ألا ننسى انه فى الماضى كان من جراء العجز عن تقبل التجربة المباشرة وتوصيلها الى الآخرين ان صار استخدام اللغة ضروريا ، ومن ثم ألزمت العقل الانسانى بأن يطور تصوراته . فانه لكى توصف الأشـــياء يجب على الانسان أن يستنتج العام من الخاص ، ويجب عليه أن يختار ويقارن ويفكر ومع ذلك حين يمكن انجاز التخاطب باشارة الأصابع فان الفم يزداد صمتا وتتوقف اليد الكاتبة ويتقلص العقل .

ان الفيلم التسجيلى أو التعليمى الجيد ليس تجربة خاما فان المادة قد مرت بطاحونة العقل وقد غربلت وفسرت . ولن تقدم الارسالات المباشرة من التليفيزيون كثيرا من الفرص لمثل هذا التشكيل للمادة . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فان الناس الذين يعرفون كيف يلاحظون ويستنبطون النتائج مما يرون سيستفيدون بقدر عظيم . أما الآخرون فسيؤخذون بالصــورة التى على الشاشة ويرتبكون من تنوع الأشياء المرئية . ولقد يتوقفون بعد برهة حتى عن الشعور بالارتباك . فانهم اذ يعتزون بحقهم فى رؤية كل شىء ويتخلصون من الرغبة فى الفهم والاستيعاب قد يشعرون بارتياح شديد ، مثلهم فى ذلك مثل العوانس البريطانيات المغامرات اللائى يعدن بعد رحلة حول العالم الى محطة القطار فى بلدتهن راضيات ، وفى نفس الحالة العقلية التى غادرنها بها . والحق ان الاحساسات تكون مفيدة عنـــدما لا يبالغ فيما تقدمه .

ان الحضارة التى نحيا فيها تعلمنا الشىء القليل نسبيا وعالم هـذا القرن ممثل فقير — انه يعرض اطاره الخارجى بأبوابه المتعددة ولكن طبيعته الحقيقية لا تظهر مباشرة سواء للعيون أو للآذان . وأشرطة الأنباء تخبرنا بالشىء القليل ، لا لأن المادة تختار فى أغلب الأحيان اختيارا سيئا فحسب أو لأننا لا نعرف كيف نلاحظ — انها تخفق لأن الطوابع المميزة لوضع العالم فى الوقت الحاضر أو لحدث سياسى أو لشكل الحكومة لا يعبر عنها بوضوح من مظاهرها المحسوسة مثلما يمكن التعبير عن شخصية الانسان من وجهه .

فالأعراض لا تكشف الكثير مالم يكن هناك طبيب يفسرها . ولكى نفهم زماننا الحاضر يجب على الواحد منا أن يتحدث الى الناس — الى رجال الصناعة أو يقرأ مذكرات الدبلوماسيين . واذا كان للتليفزيون أن ييسر لنا فهم العالم بدلا من الاكتفاء بعرضه علينا ، فان هذا يقتضيه على الأقل أن يضيف صوت المعلق الى الصور والموسيقى والأصوات — لأن الكلمات تستطيع أن تتكلم عن العموميات عندما نرى الخصوصيات وتبحث العلل بينما نحن نواجه النتائج .

وماذا عن الميزات الاجتماعية التى يرثها التليفزيون عن الراديو ؟ من المسلم به انه عندما ترى جموع كبيرة من الناس نفس البرامج فسينتج عن ذلك توحيد النظرة العامة بطريقة معينة . كذلك يستطيع تبادل البرامج أن يؤدى الى التقارب بين الشـعوب . وعندما تنقل البيانات الرسـمية والدورات البرلمانية والاحتفالات أو المحاكمات فقد يشعر المواطن بأنه يهتم بخطط بلاده بطريقة أشد ألفة . ان النظام المعقد للحكم غير المباشر الذى فيه لا تصل القوى المركزية فى الحياة العامة الى الفرد الا عن طريق وسطاء لا يعدون ولا يحصون بكمل بالمشاركة اللاسلكية من كل شخص فى شئون الدولة .

ولكن عمل أشياء متعددة فى وقت واحد وعملها معا ليسا شيئا واحدا تماما — فان الراديو والتليفزيون يعطيان لمسة عائلية مريحة للحياة العامة ولكنهما أيضا يمنعان المواطن الفرد من الالتقاء بزملائه . فانه لم يعد بالمرء حاجة الى أن يصحب أحدا كى يحتفل أو يقيم الحداد ، يتعلم أو يستمتع ، يشيد أو يحتج . وصحيح أيضا ان قاعاتنا الموسيقية ومسارحنا لم تعد تخلق كثيرا من الشعور الجماعى . فالغرباء يجلسون فى صفوف وكل يشاهد ويستمتع لنفسه وقد يزعجه وجود الآخرين أكثر مما يساعده . ولكن حينما يجعل المتفرجون أنفسهم جزءا من الحدث بالضحك أو الصياح والترديد والهتاف والضجيج ، وحالما يتحطم التمييز بين المساهمين الايجابيين والسلبيين يحدث شىء ما للممثل والخطيب والمدرس أو الواعظ مثلما يحدث للمتفرجين والناخبين والتلاميذ والمصلين — شىء ما لا يمكن أن تحل الألكترونات مكانه .

ان التليفزيون يمكن أن يعوض المرء عن حضور الأحداث بنفسه بطريقة أكثر اكتمالا مما يفعل الراديو . وكلما ازداد انعزال الفرد فى مأواه ، انقلب توازن القوى . اذ يستطيع المرء أن يتلقى فيضا هائلا من الثروات ، ويستهلكها دون أن يقدم مقابل هذه الخدمات . ان المتفرج يصبح أشبه بالراهب العابد حين يجلس القرفصاء فى حجرته بعيدا مئات الأميال عن المنظر الذى يرى فيه حياته الراهنة ، فهو لا يستطيع حتى أن يضحك أو يصفق دون أن يشعر بالسخرية من نفسه وهذا هو النتاج الأخير لتطور قرن كامل انتقل من المعسكرات والسوق وحلبة السباق الى المستهلك الذى يجلس وحده للمشاهدة فى هذه الأيام .

تقويم جديد – المركبات الفنية والفيلم الناطق

لقد أوحى بالبحث التالى الاحساس بالقلق الذى يثيره فى المؤلف كل فيلم ناطق ، والذى لا تهدئه المعرفة المتزايدة بالأداة الجديدة . انه الاحساس بأن هناك شيئا ما ليس صحيحا .. اننا نعالج منتجات لا نستطيع لما فيها من متناقضات مبدأية كامنة أن يكون لها وجود حقيقى . والظاهر ان القلق راجع الى أن انتباه المتفرج يتمزق فى اتجاهين . فثمة وسيلتان تتصارعان فى محاولاتهما لاجتذاب المتفرجين بدلا من تحقيق ذلك بجهد موحد ، وحيث ان الوسيلتين تسعيان الى التعبير عن المادة نفسها بطريقتين فانه ينشأ التقاء مشوش لصوتين كل منهما يمنع الآخر أن يقول شيئا يزيد عن نصف ما قد يكون راغبا فى قوله .

هذا الموقف العملى هو الذى دعا الى القيام بدراسة نظرية للقوانين الجمالية التى نتج عن انتهاكها أن أصبح الفيلم الناطق غير مرهق الى هذا الحد . ولقد بدا مثل هذا المشروع أشد ما يكون الحاحا حيث اننى انتهيت الى الارتياب فى أن المبادىء التى كانت تستخدم عادة فى مناقشة الموضوع خاطئة أو على الأقل طبقت خطا . ولقد وصل الأمر الى نقطة كرس الأشخاص المعنيون فيها ما استطاعوا من جهد لتفسير طبيعة الوسيلة الجديدة ولكنهم توقفوا عن اثارة السؤال الأكثر أهمية .. وهو اذا ما كان وجودهما نفسه مقبولا أم غير مقبول .

والواقع ان اثارة هذا السؤال كانت حتى الآن تعتبر عدائية وانهزامية ورجعية . ولكن الحاجة الى محاولة توضيح المشكلة نهائيا بدت لى أشد

ما نكون الحاحا . ولهذا الغرض شرعت أفحص الشروط التى يمكن بها — على وجه العموم — أن تقام أعمال الفن على أكثر من وسيلة واحدة ، مثل الكلمة المنطوقة ، الصورة المتحركة ، الصوت الموسيقى ، والمدى الذى قد تصل اليه هذه الأعمال وطبيعتها وقيمتها . وعندئذ كان ضروريا تطبيق نتائج هذا الكشف العام على الفيلم الناطق .

ان المسرح يربط بنجاح بين الصورة والكلام — والعنصران المتنافسان اللذان لا تستطيع الأفلام أن توفق بينهما هما بالطبع الصورة والكلام . انه تنافس يثير الدهشة اذا نحن تذكرنا انه فى الحياة اليومية نادرا ما يحجزنا الكلام عن الرؤية أو تمنعنا الرؤية من الاستماع . ولكننا حالما نجلس أمام شاشة السينما نلاحظ مثل هذه الأمور المزعجة . ولربما نستجيب استجابات مختلفة لأننا لم نتعود أن نجد فى صورة العالم الواقعى نوع الوضوح الشكلى الذى يستخدم فى المعلومات الحسية كى يقدم الموضوع وصفاته بطريقة محددة ومعبرة فى العمل الفنى . ونحن عادة لا نجمع من العالم المحيط بنا شيئا أكثر من لمحات غامضة تكفى للتوجيه العملى .

والواقع الطبيعى يشكل الأشياء والأحداث ويجمعها لتكون قريبة فحسب الى الأفكار الخالصة الصحيحة التى توجد فى قاع العالم التجريبى . ان عدم الوضوح فى اللون والتنافر فى تركيب الخطوط لا يتداخل بالضرورة فى ادراكنا حين تنطلع للأغراض العملية فحسب وعدم النقاوة الأدبية فى جملة ما قد لا يمنعنا من فهم معناها . ولهذا ففى الحياة اليومية حين لا يحدث الربط المتوازن بين العناصر البصرية والسمعية ضيقا ، فلا حاجة بنا كذلك الى الاستغراب . انه فى مجال الفن — على العكس من ذلك — التعبير غير الأكيد عن الشىء واختلال الحركة والجملة الموضوعة بطريقة سيئة سوف تعطى كلها على الفور الأثر والمعنى والجمال الذى يؤديه العمل .

وهذا هو السبب فى أن ربط الوسائل التى لا وحدة بينها يبدو غير مغتفر .

ويبدو من غير المحتمل أن يكون اتحاد الصور المتحركة والكلمة المنطوقة على هذا النحو هو السبب فى الضيق الذى تحدثه الأفلام الناطقة . لأن مثل هذا التركيب للوسيلتين يبدو واضحا مقبولا فى المسرح الذى يعتبر بالتأكيد فنا قديما أشد ما يكون اثمارا . ولربما تكون الغلطة كامنة فى الطريقة الخاصة التى يستخدم بها الفيلم الناطق الربط المتعارف عليه . والحق ان المسرح نفسه قد اتهم بين الحين والآخر بأنه فى أساسه هجين . ولقد أوضح بعض النقاد ان المسرح تأرجح طوال تاريخه بين اتجاهين متطرفين ترجعان الانتاج كله اما الى التمثيل المنظور على خشبة المسرح أو الى الحوار — ولهذا فان المسرح يحاول باستمرار أن يحل صراعا داخليا لا سبيل الى حله محاولا الاعتماد على واحد من شكلين تعبيريين أكثر نقاوة يعتبر هو مزيجا منها : مجرد الصورة المتحركة — كما تكون لدينا فى الرقص — أو مجرد الكلمة المنطوقة التى استخدمت حديثا على الوجه الكامل فى بعض التمثيليات الاذاعية . والمؤكد أن مثل هذا الجنوح من المسرح الى الأشكال النقية المتطرفة قد لا يثبت بالضرورة ان مزجهما غير مقبول . فان واحدا من أشد الدوافع الفنية أهمية يستمد من شوق الانسان الى تجنب المضاعفة المزعجة للطبيعة ويسعى لهذا أن يصور هذه الحقيقة الجامحة بأبسط الوسائل . ولهذا السبب فان وسيلة التعبير التى تستطيع أن تنتج أعمالا كاملة بمواردها الخاصة ستحتفظ على الدوام بمقاومتها لأى ربط مع وسيلة أخرى . ففى المسرح اذن يتضح مثل هذا الاتجاه نحو مزيد من الوسائل الموحدة والاتجاه الى بلوغ تأثيرات مؤثرة تكون أكثر بدائية وبطريقة ما أكثر مباشرة خلال حركة منظورة أو حوار خالص . ومع ذلك فان مخرج المسرح يدرك أيضا انه حين يربط الوسيلة البصرية الأكثر واقعية

والأبسط نسبيا بالوسيلة الكلامية الأكثر تجريدا وتعقيدا يمكن انتاج أعمال أخصب من شأنها أن تقدم الحياة الانسانية بطريقة أكثر اكتمالا . انه لهذا السبب يضحى بنفسه الى حد ما — وهى تضحية غالبا ما تكون شاقة بوضوح تام على الشخص الذى يجرى فيه دم المسرح الحقيقى .. انه يفرض على غريزته المسرحية ارادته كى تكون بمثابة خادم فحسب لعمل الكاتب الروائى الذى يوافق على تفسيره واثرائه وجعله أكثر وضوحا .

انه لكى ينجح يجب عليه أن يتغلب على ميله الحيوى تجاه المسرح « المطلق » أى نوع العرض الذى يكون تمثيلا مسرحيا خالصا .

وبهذه المناسبة نلاحظ ان التمثيل بالاشارات **Pantomime** قد ظل عقيما حيثما جرت محاولته ، ولابد أن يبقى كذلك ما لم يعدل طرازه الى حد يصبح فيه رقصا أو يزاد ثراؤه « المنظور حتى يصبح فيلما » .

توازى العروض الكاملة والمنفصلة

ان الثراء والوحدة التى قد تنشأ فى الفن نتيجة للتعاون بين عدة وسائل ليسا متماثلين مع تداخل كل أنواع الادراك الحسى الذى يعتبر الطابع السائد فى ادراك للعالم الواقعى — ذلك انه فى الفن يتطلب اختـــلاف الوسائل المتعددة للادراك الحسى ايجاد انفصالات لا تستطيع أن تتغلب عليها سوى وحدة فى درجة أعلى .

وواضح ان محاولة ادماج العناصر البصرية والسمعية فنيا بالطريقة نفسها التى تربط بها جمـــلة مع الجمل التى تليها والحركة مع الأخرى ، سيكون أمرا عديم المعنى ولا يمكن تصوره . مثال ذلك أن الوحدة التى توجد فى الحياة الواقعية بين جسم الانسان وصوته قد تكون صحيحة فى عمل فنى اذا توفرت فحسب بين العنصرين رابطة داخلية أقوى كثيرا من ترابطهما البيولوجى .

ان الفنان يتصور صورة العالم ويشكلها من خلال صفات حسية تدرك مباشرة مثل الألوان والأشكال والأصوات والحركات . أما الملامح التعبيرية لهذه المدركات فتساعد على تفسير معنى الموضوع وطابعه المميز . ولابد أن يكون جوهر الموضوع واضحا فيما يمكن أن يلاحظ مباشرة . وأيا كان الأمر فانه على هذا المستوى (الأدنى) للظواهر الحسية ليس من الممكن ايجاد حيلة فنية بين الظواهر البصرية والسمعية (الانسان لا يستطيع أن يضع الصوت فى رسم بالزيت) . ومثل هذه الصلة لا يمكن أن توجد الا فى مستوى آخر أعلى ونعنى به مستوى ما يسمى بالصفات التعبيرية .

ان النبيذ الأحمر القاتم يمكن أن يكون له نفس التعبير مثل الصوت القاتم الذى يصدر عن الفيولونسيلو ، ولكن ليس من الممكن انشاء صلة شكلية بين اللون الأحمر والصوت كظواهر حسية خالصة .. واذن يصبح تركيب العناصر التى تستمد من مجالات حسية متفاوتة فى المستوى الثانى ممكنا فنيا . ومهما يكن فمثل هذا التركيب يجب أن يحترم الانفصالات التى تنشأ فى المستوى الأدنى . وهو فى الواقع يفترض مقدما انه فى كل منطقة من المناطق الحسية المعنية قد تكون على هذا السطح الأدنى بناء مقفلا وكاملا ، بناء لابد له أن يقدم بطريقته الخاصة وبذاته الموضوع الكامل للعمل الفنى . وحين يختفى الحاجز المادى الخالص فى المستوى الثانى فلابد للعناصر المستمدة من المناطق المختلفة (مثلا العناصر البصرية والسمعية) أن تحتفظ رغم ذلك بالتجمعات والانفصالات التى أنشئت فى المستوى الأول .

ومن ناحية أخرى فقد تستفيد من الطريقة التى تتشابه بها بعضها مع بعض أو تتعارض بعضها مع بعض بقدر ما يكون الأمر متعلقا بالتعبير ، وهكذا تخلق علاقات متداخلة . مثال : جميع حركات مجموعة الراقصين تبقى موحدة فيما بينها أو بعضها مع بعض منفصلة عن الموسيقى المصاحبة . وفى داخل البناء الموسيقى أيضا تكون الأصوات كلها متشابكة . ولكن تشابه التعبير الذى تنقله نماذج المنطقتين الحسيتين يجعل فى الامكان ربطهما فى عمل فنى واحد مثال : حركة معينة من احدى الراقصات قد تشابه جملة موسيقية مجاوبة لها بالنظر الى التعبير والمعنى . ولقد تتجاوب حركة الممثل مع معنى الجملة التى ينطقها . ان ربط وسائل عدة للتعبير فى عمل من أعمال الفن يمدنا بحيلة شكلية تكمن ميزتها الخاصة فى أنه فى المستوى البنائى الثانى تنشأ علاقة بين النماذج الكاملة المقفلة والمنفصلة بدقة فى المستوى

الأدنى أو الأولى . ولقد تكون هناك مستويات أخرى أعلى بالاضافة الى المستويين اللذين ذكرتهما . والواقع انها وجدت على الدوام تقريبا ولكنها كانت أقل أهمية . ان أحدها يتعلق بالطوابع المميزة للأشياء التى تعرض فى العمل الفنى بقدر ما تكون منتمية الى عالمنا المادى الواقعى . مثال ذلك : الصلات العملية المادية بين الجسم البشرى والصوت البشرى . ان هذا المستوى أقرب الى الحياة اليومية ولهذا فالعلاقات التى تخلق فيه أكثر وضوحا بالنسبة لاحساسنا العام . ولكن نوع الصلة التى تنشأ فى هذا المستوى بين نماذج من مناطق حسية مختلفة ليس كافيا لجعلها متجانسة ممكنة الاندماج أو التبادل . فان تفاوتها فى المستوى الأول يقف عقبة فى الطريق لأن ما يجرى فى المستوى الأول ملزم للعمل كله (ولسوف يكون مفهوما ان العلاقات بين عناصر العالم الطبيعى تستطيع أن تجاوز مجرد الاتفاق العارض فى الزمان والمكان) . ان جسم الشخص وصوته مثلا ليسا مجرد جارين عارضين لولا جوارهما ما كان بينهما أى صلة مشتركة . انه بدلا من ذلك ، حيث انهما ينتميان الى التكوين العضوى نفسه فانهما كذلك مرتبطان ارتباطا وثيقا فى المدى الذى يصل اليه تعبيرهما — تشابه يجعل الصلة الطبيعية بين ذلك الجسم وذلك الصوت أكثر معنى . ولكن لا يحدث فى الفن أو فى الواقع أن يصحب دائما مثل هذه القرابة التجريبية ، قرابة فى التعبير وكذلك هذا التشابه لا يوجد فى الأشياء التى تنتمى بعضها الى بعض تجريبيا فحسب .

ولقد يثار اعتراض بأن الأدب يستخدم جميع الحواس — البصر والسمع والشم واللمس والذوق — ممزوجة بعضها ببعض فى حرية ومندمجة بعضها فى بعض دون انفصال على نحو ما نجربها فى الحياة اليومية . ومهما يكن فان هذا الاعتراض لا يمكن أن يثيره بطريقة صائبة

الا شخص يعتقد ان كلمات الكاتب ليست شيئا سوى وسيلة يثير بها فى عقل القــارىء صورا تذكارية يفترض فيها أن تحل مكان الاحساسات المباشرة التى لا يستطيع الكاتب أن يمــده بها . (هكذا فعل شوبنهور — « ان أبسط تعريف للشعر يبدو لى هو أن الشعر فن اثارة قوة التخيل بالكلمات) . ولكن هل صحيح ان اللغة الأدبية ليست شيئا أفضل من الوسيلة التى لابد للكاتب السينمائى مثلا أن يلجأ اليها حين يريد أن يصف مناظر فيلم يراد انتاجه .. ؟ وهل الكلمة عابرة فحسب أم هى بالأحرى الشكل النهائى للابتداع الأدبى .. ؟ أليست الطبيعة الخاصة للأدب تتكون بوضوح فى تجريد اللغة التى تسمى كل شىء باسم الجمع لنوعه ولهذا تحدده بطريقة نوعية فحسب دون أن تصل الى الشىء نفسه فى واقعيته الفردية ؟ انه من هذه الخاصية يستمد الأدب أشد آثاره تميزا وقوة . فالكلمة الشعرية تشير مباشرة الى معنى الأشياء وطابعها وبنائها ، ومن هنا الصفة العقلية لرؤيتها ، دقة أوصافها وبلاغتها ، فالكاتب ليس مربوطا الى الواقعية لتكوين معين ، ولهذا فهو حر فى أن يصل شيئا بآخر حتى ولو كان الشيئان فى الواقع غير متجاورين سواء فى الزمن أو فى المكان . وحيث انه لا يتخذ من المدرك الفعلى مادة له بل يتخذها من اسمه التصورى ، فانه يستطيع أن يكوّن صورة من عناصر مأخوذة من مصادر حسية متفاوتة . وليس عليه أن يهتم ان كانت الارتباطات التى يبتدعها ممكنة أو حتى يمكن تخيلها فى العالم الطبيعى . ان جوته — عندما يسمى شجرة البلوط فى أحد أشعاره — ماردا شامخا كالبرج يلبس رداء من الضباب — فانه يستخدم من البرج الطول فحسب ومن المارد الضخامة فحسب ومن الرداء وظيفة التغطية فحسب — شىء ما لا يستطيع أى رسام أن يفعله . ان الكاتب يعمل فوق ما سميته المستوى الثانى أو الأعلى الذى فيه تكتشف الفنون البصرية

والسمعية علاقتها بعضها ببعض . ونحن نفهم الآن لماذا يستطيع الكاتب أن يدمج صرير الريح وابحار السحب ورائحة الأوراق العطنة ولمسة رذاذ المطر على الجلد فى وحدة حقيقية واحدة .

وصحيح أيضا من جهة أخـرى ان الكاتب يبلغ مســتوى الواقعية المباشرة بحيث يستطيع كذلك أن يستفيد من مزاياها . انه لا يستطيع أن يجعلنا نرى ونسمع ونشم أو نلمس الأشياء التى يذكرها ، ولكن الكلمات التى يستخدمها لتسميتها هى أصوات أى مادة سمعية . والتعبير الذى يؤدى بمتتابعات من الحروف المتحركة والحروف الساكنة وايقاع النبرات والأنغام والفواصل يجعل فى مقدوره أن يقول بوسيلة الصوت المختلفة والأكثر واقعية ما يقوله فى الوقت نفسه أيضا خلال التصورات . وبهذا المعنى يعتبر أى عمل أدبى فى ذاته تكوينا مركبا وهكذا يخضع للقواعد التى نسعى الى اكتشافها .

الشروط اللازمة لربط الوسائل الفنية

ان الوسائل الفنية تترابط — كما قررت من قبل — كأشكال بنائية كاملة منفصلة بعضها عن بعض . فالموضوع الذى يراد التعبير عنه بأغنية مثلا يعطى فى كلمات النص ومـرة أخـرى وبطريقة أخـرى فى أصوات الموسيقى . ان كلا العنصرين يتوافق بعضهما مع بعض بطريقة من شأنها خلق وحدة الكل ولكن انفصالهما يبقى واضحا رغم ذلك . ان ترابطها يشبه زواجا ناجحا فيه التشابه والتكيف يؤديان الى الاتحـاد ولكن شخصية الشريكين تبقى سليمة رغم ذلك . انه لا يشبه الطفل الذى يبزغ من مثل هذا الزواج وقد امتزج فيه كلا العنصرين دون انفصال .

والأمر بالمثـل فى أى عرض مسرحى لابد أن يقدم كل من التمثيل المنظور والحوار الموضوع كله . فاذا وجد فراغ فى أحد العنصرين فان الآخر لا يستطيع أن يملأه . وواجب المخرج هو أن يفسر مضمون الحوار لعيون المتفرجين من خلال اللون والشكل والحركة ومن خلال مظهر الممثلين وحركاتهم ومن خلال التنظيم المكانى للمنظر والطريقة التى تتحرك بهـا الأجسام فى المكان . ان العرض المنظور لا يمكن بطبعه الا أن يخدم الفراغ فترة محددة أى فترة توقف لا تقطع الحدث بل تكون جزءا منه ، ويجب ألا يسمح للتمثيل المنظور أن يصبح خاليا من التعبير وفارغا لمصلحة الحوار لأن أكثر السطور جوهرية فى الحديث لا تستطيع أن تتغلب على مثل هذا النقص . انها لا تستطيع أن تسد فراغا بصريا . والأمر بالمثل يمكن أن يتوقف الحوار كفاصل زمنى فحسب ، ولا يمكن التوقف كوسيلة للانتقال

من الحدث السمعى الى البصري . ويمكن أن يكون هناك بالطبع تعاون متوازن بين الراحة فى التمثيل بالاشارات ، وتبادل الفقرات الحامية فى الحوار تلقائيا أو بين لحظة الصمت وقطعة هامة من التمثيل بالاشارات . ولكن هذا كله يكون مثلما تزداد خصوبة عزف الهارمونى لقطعة موسيقية بدخول الأصوات المتعددة للآلات وخروجها مرات متعددة .

فلابد أن يكون الحــوار كامــلا .. ولقــد قيــل القــدر الكافى لتوضيح انه ليس هناك ما يبرر تلك النزوة التى تراود بعض المتعالين من مخرجى الأفلام الذى ينفذون الحدث كله تقريبــا عن طريق الصورة . ويضيفون هنا وهناك فحسب لمسة حوارية للتطور الدرامى . وواضح ان مثل هذه العملية لا تخلق توازنا بين عنصرين كاملين ونعنى بهما جزءا بصريا كثيفا وجزءا سمعيا ضئيلا . ان الحوار بدلا من ذلك يكون جزئيا وهو يتألف من أجزاء مفصولة بتقطعات لا يمكن اجتيازها . والقصد الذى يهدف اليه هؤلاء المخرجون هو أن يبزغ الكلام فى مواضع معينة لتدعيم الصورة المرئية . ان تمييز الوسائل يغفل تماما وتكون النتيجة ان قطعا من الحديث تقفز من المكان السمعى الفارغ الذى توجد فيه الى مكان ليس لها فيه مستقر فتحدث تأثيرا مفاجئا مضحكا ، ان هذا النقص لا يمكن أن يعوضه شكل امتدادات الصمت بضوضــاء ملائمة أو بالموسيقى ، لأن ما يحدث فى حالة الأغنية قد علمنا من قبل انه حتى داخل نطاق الفن السمعى لا يمكن أن تربط الموسيقى والكلام الا عندما يتهيأ التوازى بين عنصرين كاملين منفصلين — قصيدة شعر واللحن . ولو ان الحوار تفرق فى قطع ولكنه تجمع فى تكوينات كبيرة كل منها بناء مقفل ومستتر لاستطاع الانسان على الأقل ، أن يشير الى المثل العظيم وهو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، والمحاولة الشبيهة التى أجراها ماهلر فيما بعد وفيها تكمل الموسيقى الآلية

عند ذروة اللحن بالأصوات الانسانية بحيث انه من تلك اللحظة فى العمل تتقدم قاعدة أوسع وأفخم . ومهما يكن فان هذه الحيلة نفسها قد لا تساعد فى الفيلم الناطق على شيء . فلم تزل باقية عقبة الخلاف فى الطراز البصرى بين المناظر الصامتة وتلك التى تكمل بالحوار . ولقد ثبت لكل شخص من التجربة العملية لما يجرى فى دار السينما ان الاندماج الحقيقى بين الكلمة والصورة مستحيل اذا فصلت الصورة التى على الشاشة بحيث يحاول الحوار أن يحل مكانها . ان الحدث المنظور يكون كاملا دائما على الأقل من ناحية الفن التطبيقى وان يكن ليس كذلك من الناحية الفنية . فالحدث المنظور الكامل مصحوبا بحوار عارض يمثل توازيا جزئيا وليس اندماجا . كما ان الطبيعة الجزئية للحوار هى العيب الرئيسى (المؤكد ان قطع الحوار لا ينتج نفس النوع من الصدمة النفسية التى قد تنتج عن الاختفاء المفاجيء للصورة من الشاشة . والسبب هو انه من الناحية السيكولوجية لا يدرك توقف الحوار على أنه انقطاع فى الحدث السمعى على نحو ما يقطع اختفاء الصورة من الشاشة العرض المنظور ، والصمت لا يعتبر بالضرورة ازالة لعالم الصوت ، بل أحرى به أن يكون زخرفا محايدا فارغا ولكنه ايجابى مثلما تكون الأرضية الواضحة فى اللوحة جزءا من الصورة .

ومهما يكن فان الظاهرة قد تزعجنا من ناحية سيكولوجية خالصة ومن الممكن أن تظل موضع اعتراض من الناحية الفنية .

على أن تلك القطع من الكلام لها أهمية نظرية قليلة ما دامت لا تمثل سوى الحد الأدنى لتنازل مخرج الفيلم الذى لابد له أن يواجه مطالب الحوار من جانب المنتجين والموزعين . فانه فى هذه الحالة ينظر منتج الفيلم الى عمله كفيلم صامت ، أى كفيلم بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ ، زيفه مبدأ عدائى (الذى يفرض الكلام على الفنان) . ومهما يكن فلو انه اعتقد انه

بتقليل كمية الكلام فى بساطة ، ومن ثم الابتعاد عن أسلوب المسرح يقترب من شكل فنى جديد ومستقبل ونعنى به « الفيلم الناطق » لأثبت بذلك نقص احساسه بمهنته . وكلما كانت الكلمات المستخدمة أقل ، وكلما حمل عبء الحديث بتقديم الصورة على الشاشة أكبر تحديدا بدت أجزاء الكلام أكثر ازعاجا وغرابة وسذاجة . وسيتضح أكثر من ذلك ان ما يستخدم هو الأسلوب التقليدى للفيلم الصامت ولكن بطريقة غير تقية ، وبالمقارنة تعتبر طريقة أكثر الحرفيين تواضعا وهم الذين يعملون فى الاستديوهات فى خدمة صناعة الفيلم أحكم من الناحية الفنية . فان اتصالهم اليومى بوسيلتهم جعل لديهم نوعا من الفهم الحدسى لاحتياجاتها الباطنية ولذلك السبب — على الأقل جزئيا — يميلون الى الفيلم الذى يكون فيه الحوار مائة فى المائة .

وفى هذا النوع من الأفلام يصحب الكلام الفيلم فى طوله دون كثير أو قليل من الفراغات ، وبتلك الطريقة يحققون واحدا من الشروط الأولية لتركيب الوسائل ونعنى بذلك التوازى . وفى الفيلم المتوسط من ذلك النوع يلاحظ الانسان بالاضافة الى ذلك ان هناك اقتضابا أكثر تطرفا لوسائل التعبير البصرى بصورتها التى انتهت اليها أثناء تطورها فى فترة الفيلم الصامت . وهذا الميل يستمد أيضا — كما سأبين فيما بعد — من الشروط الجمالية التى يبتدعها الفيلم الناطق . بل انه حتى على هذا النحو لا يمكن أن تتجنب هذه العملية اختلال التوازن بين الصورة والكلام ولا هى تخلق أفلاما ناطقة صحيحة فنيا .

وبدلا من ذلك تتجه ممارسة الاستوديو نحو الأسلوب التقليدى للمسرح دون أن تكون على استعداد للتخلى عن المباهج الجديدة فى الصور المتحركة . والحوار الكامل هو فى جميع الحالات المقدمة الأساسية لأى استفادة بالكلام فى الفيلم — نموذج كلمات كاملة ومقفلة فنيا . ونحن

فى حاجة الى أن نتساءل الآن .. هل هذا الشرط يمكن أن يقابل بفن مختلف فى المبدأ عن فن المسرح أم لا يمكن .. ؟

هل يمكن أن تترابط الصورة والكلمة بطريقة مختلفة عن ترابطهما فى المسرح .. ؟ ان النوعية الخاصة لمثل هذا الشكل الفنى الجديد يمكن أن تقوم على نوع من الخلاف الأساسى بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى بقدر ما يكون الأمر متعلقا بالجزء المنظور من العرض . ومن المسلم به عامة ان مثل هذا الخلاف يوجد بالفعل وتثبته الممارسة الفعلية . الا أنه ليس هناك سبب أساسى يوضح لماذا يجب أن ننكر على المسرح الملامح المميزة لصورة الفيلم . ولا جدال فى أن المسرح كشكل من أشكال الفن سيبقى أساسا كما هو لو ان الممثل بلحمه ودمه استبدل بصورة فوتوغرافية . ان عروض المسرح على التليفزيون تثبت ذلك . والمسرح أيضا يستطيع أن يستبدل اللونين الأسود والأبيض بالألوان الطبيعية . وطبيعى أن اللون الواحد ليس بحال من الأحوال طابعا أساسيا للصور السينمائية . ان ازاحة الصورة كلها كما تنتجها اللقطات المتحركة فى الفيلم قد أمكن أيضا الحصول عليها حديثا فى المسرح عن طريق المسارح الدوارة وما شابه ذلك من حيل . والمؤكد ان هذا يتم بطريقة أكثر تواضعا ، ولكن المسائل المتعلقة بالدرجة قليلة الأهمية للتميزات فى المبدأ . ان المسرح الحديث قد استخدم أيضا عروض الفيلم الفعلية مثلا كستائر خلفية . والمسلم به ان المسرح فى شكله الراهن لا يستطيع أن يغير المسافة أو زاوية المنظر ، ولا هو يستطيع أن يقفز من مكان الى آخر كما يفعل الفيلم باستخدام المونتاج ، ولكن مرة أخرى كل ما نحتاج اليه هنا هو أن نفكر فى التليفيزيون كى نتحقق ان ما يستحيل عمله فنيا فى المسرح كما نعرفه اليوم قد يكون مألوفا غدا .

وفى هذا الصدد قد نتحقق كذلك ان الفيلم فى مرحلته الراهنة فن ولكنه

ليس فنا معزولا وجديدا تماما . ان فن الصورة المتحركة يتميز عن فن الصورة الساكنة كما نجدها فى التصوير بالزيت أو النحت . ومهما يكن فانه لا يشمل الفيلم فحسب بل يشمل الرقص والتمثيل بالاشارات أيضا . والمسألة التى يمكن أن تكون على الأقل موضع جدل هى هل الخصائص التى يستمدها الفيلم من الفن التطبيقى للتسجيل الآلى ، تقل وزنا عن الخصائص الأخرى التى يشترك فيها مع الرقص والتمثيل بالاشارة ، ومن ثم أيضا مع المسرح ، أم انها ليست كذلك ؟ شىء واحد يبدو مؤكدا : لئن حاول أحد أن يتجاهل اشتراك الفيلم مع غيره من الوسائل فان كل شىء قد بلغ ذروته فى الصور المتحركة — انه لا يستطيع أن يأمل بحق فى تقديم فن الفيلم . ان فن الصورة المتحركة يبلغ فى قدمه الفنون الأخرى ، انه قديم قدم الانسانية نفسها وليست الصورة السينمائية الا أحدث مظاهره . وأكثر من ذلك أستطيع أن أخاطر وأتكهن بأنه سيكون فى مقدور الفيلم أن يبلغ ارتفاعات الفنون الأخرى عندما يخلص نفسه من قيود انتاج الصور الفوتوغرافية فحسب ، ويصبح عملا خالصا من أعمال الانسان ، وأعنى بالذات مثل الرسوم المتحركة أو التصوير بالزيت .

فليس هناك اذن خلاف فى المبدأ بين التمثيل المنظور فى المسرح والصور المتحركة فى الفيلم . ولهذا فان التجارب التى عملت على المناظر الفاخرة فى المسرح يمكن أن تطبق مباشرة على الفيلم الناطق . فما هى هذه التجارب ؟ انها تظهر أن تجارب اثراء المسرح بالمناظر الفاخرة قد استحالت بسرعة الى انحرافات عن فن المسرح الجاد . وحين يتورط المصمم فى بعض الحيل الباهرة ويزحم المخرج خشبة المسرح بالحركة ، فان العرض المنظور يلفت أنظار الناس بعيدا عن كلمات الرواية بدلا من تفسيرها .

وطبيعى ان هذا الجدل يفترض مقدما ان العرض المسرحى يهدف الى

امداد الحوار بوضعه المناسب فى القسم الأمامى بينما لا يترك للصورة الا وظيفة ثانوية مساعدة . ونحن الآن فى حاجة الى أن نكتشف امكانية الأشكال الفنية الأخرى التى قد لا تتأثر بهذا الافتراض .

وكلما كانت كلمات الحوار أبسط ، كلما زاد اهتمام المتفرجين بمتابعة المضمون الدرامى بانتباه ، ثم ان أى عمل من الأعمال الأدبية الدرامية — مثل أى عمل آخر من أعمال الفن يستطيع أن يتخذ أى درجة من درجات الكثافة . من الفكر المعقد الثقيل عند أمثال شكسبير الذى يعهد الى مقدراتنا الحسية بمهام لا تكاد تجد لها حلا حتى ولو لم يكن هنـــاك مناظر على الاطلاق تصرفنا عن القصة (كما هو الحال مثلا فى التمثيليات الاذاعية) الى أكثر السطور تفككا وأوضحها واقعية . ان الأشـــكال الأبسط من الحوار — وقد لا تكون أقل فى القيمة الأدبية — تستطيع أن تصاحب عرضا منظورا أخصب دون أن تعانى منه شيئا . ولربما يقدم تاريخ الأدب نماذج قليلة لمثل هذا النوع من الحوار البسيط ولكن مفهوم ان هذا يمكن أن يتغير اذا تعود كاتب الرواية أن يرى مؤلفاته تكمل بتمثيل مسرحى أكثر ثراء . والواقع انه ربما يأخذ الكاتب نفسه على عاتقه مهمة العمل فى الوسيلتين كلتيهما ، أى أن يخلق بنفسه العمل المزدوج كله . ولنفترض أن هذا حدث وان المقاييس انقلبت تدريجيا لمصلحة التمثيل المنظور ، فلا بد اذن أن نصل أولا الى أعمال يتوازن فيها المسموع والمنظور، وأخيرا الى أعمال أخرى تسود فيها الصورة بينما يقبل الحوار وظيفة ثانوية شبيهة بتلك التى يحتفظ بها فى هذه الأيام للتمثيل بالاشارات على خشبة المسرح .

هل الأعمال الفنية من هذا النوع الأخير تنتمى الى نوع جديد من الفن له نوعيته الخاصة ؟

وهل يمكن أن يؤدى التحول الكمى البحث فى العناصر المكونة الى مولد شكل فنى جديد ؟

ان العرض الذى تقوم به جماعة كبيرة من الراقصين قد لا يصحبه شيء الا ناى واحد ، أو على العكس من ذلك الراقصة الواحدة قد يصحبها أوركسترا سيمفونى بأكمله .. فهل نحن نعالج أشكالا مختلفة من الفن ؟ ليس هناك خاصة ما يدعو الى التعجل فى تقرير ما اذا كنا نواجه مجرد تنوع فى الفن المسرحى أو بالأحرى شكلا خاصا من جميع الوجوه . اذا كان تحول العناصر المشار اليه يعطينا فحسب طرقا جديدة فى عرض حياتنا ، طرقا جديدة لنقول الأشياء التى لا تستطيع حتى الآن أن تعبر عن نفسها .. ان كل شيء يعتمد الآن على تقرير ما اذا كانت العملية التى رسمناها نظريا قادرة أو غير قادرة على الحياة عمليا .

الطوابع النوعية المميزة للوسائل الفنية المتعـــددة

لقد شرحت من قبل أن تركيب الوسائل المختلفة — مثلا الصـــورة المتحركة والكلام لا يمكن تبريره فى بساطة بالحقيقة الواقعة ، وهى انه فى تجربة الحياة اليومية تتصل العناصر البصرية والسمعية بعضها ببعض اتصالا وثيقا ، وانها فى الواقع تندمج دون انفصال . انه لابد أن يكون هناك أسباب فنية لمثل هذا الارتباط ، انه يجب الانتفاع بها فى التعبير عن شيء ما لا يمكن قوله بوسيلة واحدة فحسب . ولقد وجدنا ان العمل الفنى المركب لا يكون ممكنا الا اذا تكاملت الأبنية الكاملة التى تنتجها هذه الوسائل فى شكل متوازيات . وطبيعى ان مثل هذا الطريق المزدوج سوف لا يكون له معنى الا اذا كانت العناصر المكونة له لا تؤدى الشيء نفسه فى بساطة . انها يجب أن تكمل الواحدة الأخرى بمعنى أن تعالج الموضوع نفسه بطرق مختلفة . ان كل وسيلة يجب أن تعالج الموضوع بطريقتها الخاصة ، ولابد

أن تكون الخلافات الناشئة متوافقة مع الخلافات الموجودة بين الوسائل .

وكون الوسـائل المتعـددة مختلفـة الطابع قد تبين فى Laocoon « تقويم » لسنج بالمثل الذى ضربه للفنون المنظورة والأدب . مثال ذلك : انه فى التمييز بين الوسائل التمثيلية وغير التمثيلية يدرك الانسان بسهولة التصوير بالزيت أو الرسم — فى مقابل الموسيقى — قد يؤدى الموضوعات بطريقة أكثر استتارا واختفاء . ان العرض مربوط بأشياء ملموسة ولكن من الواضح انه لهذا السبب يكون أكثر مسايرة للتجربة العملية . والموسيقى تنقل مثل هذه الأفكار بطريقة أكثر استقامة ونقاء وتأثيرا ، ولكن تفسيرها الذى يتم دون تصوير الأشياء يكون أيضا أكثر تجريدا وشمولا حيث انه يستبعد كثرة الأشياء والأحداث المحسوسة . وهذا هو السبب فى أن الموسيقى تكمل الرقص والفيلم الصامت الى حد بعيد . انها تنقل المشاعر والأجواء بقوة كما تعكس الايقاع الكامن فى الحركات التى قد يرغب الأداء التمثيلى فى تصويرها ، الا أنه لا يستطيع ذلك الا خـلال الانعطاف المحتوم والاضطراب المستمد من استخدام الأشياء المحسوسة .

وليس ثمة مكان لمقـارنة القيمة النسبية للوسائل المتعـددة . ان الاتجاهات الشخصية تؤثر فى هذا التفضيل ولكن كل وسيلة تبلغ قمتها بطريقتها الخاصة . واذا نحن قلنا عن الأدب انه أكملها جميعا فعلينا أن تتذكر رغم ذلك ان هذا التعميم يبدو ضعيفا حينما تظهر الوسائل الأخرى قوة خاصة . ولكن بقدر ما يتعلق الأمر بالمضمون تبلغ الكلمة فى مداها ما تبلغه جميع الوسائل الأخرى معا . انها تستطيع أن تصف أشياء هـذا العالم بأنها غير متحركة أو فى تغير دائم ، وتستطيع بسهولة لا يمكن أن تبارى أن تقفز من مكان الى آخر ومن لحظة الى أخرى ، انها لا تقدم عالم احساساتنا الخارجية فحسب بل تقدم أيضا النطاق الكامل للنفس

والخيال والعاطفة والارادة . والكلمة لا تمسك هذه الوقائع الظاهرية والعاطفية فى ذاتها فحسب بل تضم أيضا الصلات المنطقية والحدسية التى ينشئها العقل الانسانى . انها تستطيع أن تقدم الأشياء فى أى درجة من درجات التجريد تقريبا — من الواقعية الفردية الى التعميم النادر . انها تستطيع أن تتأرجح الى الخلف والى الأمام بين الادراك والتصور ومن ثم تفى بأشد المطالب دنيوية وأكثرها روحانية على حد سواء . وهى بوجه خاص تكون طبيعية فى مكان اللقاء الجذاب بين الظاهرة والفكرة حيث يعمل الشاعر .

الحركة التمثيلية كمكمل مفيد للحوار الدرامى

انه حتى لو كان الأمر هكذا ، فان اللغة وهى فى طرف من السلم الذى يؤدى من الادراك الى التصور ، لا تستطيع أن تجاوز درجة معينة من التقريب ، فهى لا تستطيع أن تجعل الأشياء مادية الى حد تعريفنا بطبيعتها المادية نفسها . انها تستطيع أن تقول « اللون » ولكنها لا تستطيع أن ترينا اللون . ومن هنا كانت ممارسة تكميل الحوار المنطوق بالتمثيل المسرحى والقصص بالصور . وفى الوقت نفسه نحن ندرك أن مثل هذا التكميل ليس ضروريا . ان الكاتب يستطيع أن يصف لنا أى شىء بالوضوح المطلوب لغرضه الفنى .

ولهذا فان التمثيلية لا تتطلب التمثيل المسرحى — انما تسمح به فحسب . ووفقا لذلك فان المناظر وكذلك حركات الممثلين يجب أن تتخلى فى تواضع عن مجدها للعمل الدرامى الذى يعد كاملا فى ذاته . فان العمل الفنى لا يخرج الى حيز الوجود الا بعد أن يكون الشاعر قد أنهى عمله بحرية ودون كثير من التأمل . ان التمثيل على خشبة المسرح يجسد الرؤية غير المباشرة التى ينقلها الشاعر — الألوان والأشكال والأصوات تخدم

تجارب الاحساسات الأبسط والأكثر بدائية التى يرحب بها المتفرجون والتى يساهم فيها الشاعر نفسه بصوت كلماته وايقاعها . ان الصوت والصورة كلاهما فى أساسه أقرب الى الطبيعة من تقديم الأشياء بتصورات، وان الموسيقى والرسم والنحت والهندسة المعمارية والرقص والفيلم كلها لتجتذب الى الجانب الأكثر بدائية فى العقل الانسانى وان يكن الانسان يتنور بالكلام فانه رغم ذلك يبجل هذه المنابع القديمة ويحترم مقدرتها الكبيرة على أن تفسر أفكاره فى بساطة .

ان الصورة وهى أكثر واقعية وأكبر سنا من الناحية البيولوجية فانها تستطيع أن تنتج آثارها الكبيرة بحيث تصبح الكلمة مهددة عندما تقدم الصورة — وخاصة الصورة المتحركة — وان الانتاج المسرحى الجيد ليكرس جهده لتهوين السيطرة الطبيعية للعرض المنظور بجعلها على بعد معين من المتفرجين وبتحديد كمية التمثيل على خشبة المسرح .

أليس ممكنا أن تصبح الحركة التمثيلية جزءا متكاملا مع المسرحية ؟ فى المسرح تكون الحركة التمثيلية خادما للحوار ولكنها من جهة أخرى لا تكرر فى بساطة ما يقوله كاتب التمثيلية أو يستطيع قوله . والتمثيل المنظور حين يقدم الموضوع بطريقة خاصة ليست ميسورة للأدب فانه يحقق واحدا من الشروط اللازمة لربط الوسائل . واذا كان الأمر كذلك فهل ليس فى الامكان أن نتصور ان اللغة فى حالات معينة تبدو أداة غير كافية للفنان الذى يبتدع للمسرح ؟ أليس هناك أشياء لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات وانما من خلال التمثيل المسرحى فحسب ؟ أم قد يجد انه من الضرورى أن يستخدم الوسيلتين كلتيهما ؟

ان كتاب التمثيليات يضمنون تمثيلياتهم اشارات الى التمثيل المسرحى الخارجى بدرجات متفاوتة . فهناك من ناحية الشاعر الذى يركزاهتمامه كله

على النشاط العاطفى . وكل ما يرغب فى تقديمه هو اصطدام القوى النفسية التى تعبر عنها فى كلمات الحوار . ويحتمل أن يكون هناك أمثلة فعلية قليلة لهذه الحالة المتطرفة رغم ان التمثيلية الاذاعية تميل الى التطور فى هذا الاتجاه . ومن ناحية أخرى نجد نوعا من التمثيليات قد لا يتألف من شيء سوى التمثيل الخارجى وهى قد تحول كاتب التمثيلية الى راو للحركات الصامتة .

وهناك بالطبع طريقتان يستطيع بهما الكاتب أن يضع فى تمثيليته الاشارات الضرورية للتمثيل الخارجى . ان العملية الكلاسيكية لكتاب الدراما العظماء هى تضمين هذه الاشارات فى الحوار نفسه . يضاف الى ذلك اننا نجد كذلك — على وجه العموم — التوجيهات المسرحية التى تصف المشهد وما يجرى فيه . ولقد تكون التوجيهات نادرة وقصيرة كما هو الحال فى الكلاسيكيات أو — كما هو الحال فى بعض التمثيليات الحديثة — قد تتطور الى أوصاف بطولة من نوع النموذج الموجود فى الروايات الطويلة . ومهما يكن من أمر فانه ليس من الضرورى أن تعتبر وسيلة ثانوية . ونحن هنا لا نعالج غزو الحركة التمثيلية للتمثيليات المكتوبة بل بالأحرى نعالج استخدام الفنون التطبيقية فى الروايات الخيالية . وثمة خلاف يمكن الاعتراف به بين الوصف الأدبى للحركة التمثيلية والمحاولات التى تبذل لوصف شيء ما يراد تقديمه مرئيا بالكلمات . ونحن نعرف من الفن التطبيقى لكتابة الرواية السينمائية انه فى هذه الحالة الأخيرة تستخدم الكلمات مجرد وسيلة . فعندما يصفه الشاعر رسما لا تكون النتيجة رسما ولا يقصد بها أن تكون كذلك ، ومن ناحية أخرى فان أى محاولة لتثبيت جزء من الحدث المنظور بالكلمات حيث انه فى بساطة ليس وسيلة أخرى ميسورة للتسجيل — سوف ينتهى بسهولة الى نوع من السخف الأدبى

يرهق الخيال المنظور للقارىء بمطالب زائدة عن الحد حتى ولو كان الوصف صادرا عن كاتب موهوب . ولنضرب مثلا : سأترجم قطعة كتبها أحد كتاب القرن الثامن عشر هو ج . س . ليشتنبرج الذى حاول أن يسجل فى كلمات تمثيل جاريك العظيم لدور هاملت للمنظر الذى يرى فيه هاملت شبح أبيه ، يستدير جاريك فجأة وفى اللحظة نفسها ينزل درجتين أو ثلاثا الى الخلف وركبتاه تبتعدان بعضهما عن بعض — تقع قبعته على الأرض — ذراعاه كلتاهما وبخاصة الأيسر ترتفعان ، اليد اليسرى الى الرأس ، الذراع الأيمن أكثر انحناء ، اليد اليمنى أسفل ، الأصابع ممتدة ، الفم فاغر ، وهكذا يقف كأنما هو مشلول ، فى وسط درجة واسعة ولكنها غير مفرطة فى الاتساع يسنده أصدقاؤه الذين زادت ألفتهم لرؤية الشبح ويخشون أن قد يصيبه الانهيار ، فى وجهه فزع يعبر عنه بطريقة جعلتنى أرتجف حتى قبل أن يبدأ الكلام » .

فاذا كان هناك اذن خلاف حقيقى بين الوصف الأدبى للمادة المنظورة والتسجيل بالكلمات لأشياء تنتمى اليها بوسيلة بصرية غير أدبية ، أفليس من الممكن ألا يجد الكاتب ضرورة الى اكمال حواره الدرامى بنوع خاص من التمثيل المسرحى المنظور دون الاقتصار على مصاحبته فحسب .

الحق ان هذا قد يكون نوعا من الفن جديدا فى أساسه ، كما يظهر أيضا من الحقيقة الواقعة ، وهى ان المؤلف نفسه سيجد لزاما عليه أن يعنى تفصيلا بالعرض المنظور حيث انه قد يمثل « النصف الآخر » من عمله نفسه لا أن يكون فى بساطة « عرضا » لاحقا له .

لقد فضّل الفنانون حتى الآن الوسيلة المفردة — ان الفنانين العظام — الذين يمثل نشاطهم — أو كان يمثل — المظهر العملى للقوانين الجمالية قد أظهروا ميلا قليلا حتى الآن لاستخدام مثل هذه الامكانية . فقد عاش

شكسبير على صلة يومية بعالم المسرح ، ولكن جوته استطاع أن يقول عنه رغم ذلك انه لم يكن كاتبا مسرحيا ولم يكن يفكر فى المسرح عندما كان يكتب . والواقع انه ليس هناك طريقة أكثر تصرفا من طريقته فى توقع كل أثر مسرحى ممكن ، ولهذا كان يجعل كل عرض مسرحى كامل بالمعنى الذى يقصده شيئا مستحيلا . والأمر بالمثل فان تمثيليات موليير وجوته وشيلر وجوليدونى — وكل كتابنا المسرحيين تعتبر كاملة حتى على الورق . وهذا نفسه يصدق على الكلاسيكيات اليونانية . ان تمثيليات معينة تؤلف أوصاف المشهد والشخصيات والتمثيل جزءا كبيرا من نصوصها — مثال ذلك حلم ليلة فى منتصف الصيف — أو بنتيسليا لكليست — تبدو غير مسرحية من الناحية العملية لأن كلمات الشاعر تخلق صورا قوية وخيالية الى حد قد يبدو معه من السذاجة محاولة مجاراتها أو حتى تحسينها فى الانتاج . وانا لنجد فى التاريخ المسجل للفن كله مثلا واحدا فحسب له بغض الثقل هو الذى لا يستلزم الاضافة الثانوية لوسيلة ما على الأخرى فحسب ، بل يستلزم الى حد ما الجهد الجماعى لوسيلتين ونعنى به الأوبرا . ومهما يكن فاننا اذا لخصناها نجد انه فى الممارسة العملية يتغلب أحد العنصرين — هو العنصر الموسيقى — بطريقة حاسمة .

والواقع ان رواية الأوبرا ليست الا وسيلة لتحقيق أغراض الموسيقى ، وكثيرا ما تجمع فى دقة وفقا لاحتياجات مؤلف الموسيقى وتميل قيمتها الأدبية الى أن تكون طفيفة . فهى ليست أساسية للجوهر الحقيقى فى الأوبرا وانما تفيد أساسا فى شرح الحبكة الروائية وجعل الانتاج المسرحى ممكنا (ان مؤلفات ريتشارد واجنر تقترب من توازن الموسيقى ورواية الأوبرا ، ولكن هذه المؤلفات تعتبر مثار جدل شديد وهى متأثرة الى حد كبير بنظرية لا تمثل بذاتها حجة مضادة صحيحة) .

والواقع تاريخيا ان ظهور الأوبرا لا يمثل فيما يحتمل قدرا كبيرا من اتحاد الموسيقى والأدب ، بل يمثل غزو العنصر الدرامى لجانب الموسيقى الذى لولا ذلك لاقتصر على أسلوب الشعر . ان الأوبرا وقد تولدت عن محاولات القرن الخامس عشر استخدام الموسيقى لزيادة الصفات الدرامية والمشهدية فى التراجيديات على الطريقة اليونانية ترضى بالفعل الرغبة فى التعبير بالموسيقى عن كدح الانسان وعواطفه أثناء العمل ومواقف الصراع أو الوفاق التى تنشأ من العلاقات الاجتماعية . والحوار يستخدم كوسيلة فنية وثانوية لتجعل الممثل البشرى مسموعا بأعظم الطرق طبيعة ولتطور حبكة الرواية بحيث تجاوز تلك الموضوعات الأولية التى يمكن أن تفهم بالصورة المتحركة للتمثيل الحركى مضافا اليها الموسيقى وحدها . وبعبارة أخرى الأوبرا تكاد أن تكون كلها موسيقية والحوار مقصور فيها الى حد كبير أو صغير على مهمة « العناوين » المطبوعة فى الأفلام الصامتة .

وجدير بالذكر هنا أيضا ان الممثلين العظام كثيرا ما يفضلون روايات بين بين تسمح لهم بأن يعملوا فيما يكاد أن يكون ارتجالا وبهذا يحتفظون بالعرض أساسا لتعبيرات الجسم والصوت بينما من ناحية أخـرى كثيرا ما تعرض عبقريتهم الأعمال العظيمة فى الأدب الدرامى للخطر . والأمر بالمثل — الراقصون الجيدون وصناع الأفلام الصامتة يفضلون الموسيقى البسيطة محدودة المعالم التى قد لا تكون فى الدرجة الأولى . وهذه الوقائع مأخوذة كلها معا توحى بأن الفنانين قد أظهروا حتى الآن قدرة طفيفة أو ميلا قليلا لانتاج أعمال قائمة حقا على أكثر من وسيلة واحدة . والمؤكد انه فى كل الأمثلة التى ذكرناها يستخدم بالفعل أكثر من وسـيلة واحـدة ولكن — كقاعدة — يعنى شخص مختلف بكل وسيلة وواحد هو الذى يمسك زمام القيادة . الوسيلة الغالبة تطور بناء خصيبا من الموضوع الذى تحتفظ

به الوسيلة الثانوية فى حالة أكثر بساطة . وهذا ليس معناه ان الوسيلة الثانوية يجب أن تفعل على الاطلاق الى حد قد تصبح فيه رخيصة ، أو أن تخمد الى مدى تعجز فيه عن القيام بدورها . ان الفن يسمح بسلسلة من الوظائف ولكنه لا يسمح بالضمور الكمى أو الكيفى لأى عنصر حالما أدرج فى العمل .

تسلسل الوسائل فى العمل الفنى

يبدو ان الوسائل المتعددة وكذلك الفنانون الذين يعنون بها — تؤلف فى الأعمال المركبة تسلسلات . وهذا أوضح ما يكون فى الروايات الدرامية فى التاريخ القديم . ففيها تسيطر كلمة الشاعر ولكنها تكمل بالتمثيل المسرحى الذى يضع الخطوط العريضة للأحداث الدرامية وكذلك بالموسيقى . ومثل آخر يمكن أن يوجد فى كنيسة العصور الوسطى حيث يزداد البناء الهندسى خصوبة بالرسم والنحت . أضف الى هذا وجود المتفرجين فى المسرح ومساهمتهم فى العمل ، فستجد العمل الفنى مثل الترنيمة الدينية التى يشترك فيها الجميع بدلا من أن تكون موضوعا منعزلا مثلما حدث فى مرحلة متأخرة من الحضارة .

ان هذه الأعمال الفنية المسلسلة أميل الى أن تكون — كما أوضحنا — عملا يشترك فيه عدة أفراد لا فرد واحد فحسب ولكن تنجح بحق ، فان مثل هذا التعاون جدير بأن يفترض مقدما جماعة روحية ، أى بمعنى أوسع نطاقا ، وجود نوع من العبادة ، ولكن الفنان الفرد من ناحية أخرى يميل الى تصور العالم بوسيلة واحدة فحسب .

ان تعاون عدة فنانين يساعد فى التغلب على التناقض الموجود بين الوسائل الادراكية المختلفة ، وكل فنان يستطيع أن يقصر نفسه على عالم حسى واحد . وطبيعى ان النتاج العام قد يصبح غير متسق وخاصة عندما

لا تملك احدى الوسائل القيادة بطريقة حاسمة ، وبدلا من ذلك يكون هناك توازن تقريبى بين وسيلتين أو أكثر وهذا يحدث مثلا فى أغان معينة . والأغنية مثل الأوبرا هى شكل موسيقى فى أساسه ، ولكن حين ينجح بحق الشعر الذى وضع للموسيقى فى جذب قدر كبير من الاهتمام ، فان التوازن بين الموسيقى والشعر يبدو غير مستقر . ومثل هذا التنافس بين الوسائل قد يمنع المستمع من التجاوب حقيقة مع العمل . فقد لا يجاوز الاستمتاع بما هو أقرب الى الخيال الشكلى المستمد من توافق عناصر متساوية وان تكن غير متسقة .

المزايا الممكنـــة لحـــــوار الفيلم

لقد حللنا الآن بعض التصورات الأساسية التى يمكن أن تكون مفيدة فى الحكم على الفيلم الناطق ومما سبق أن قلته : انه يجب أول كل شيء أن يكون هناك وسيلة لها السيطرة — وهذا الدور يمكن أن يكون من نصيب الصورة المتحركة حيث أن سيطرة الكلمة قد تؤدى الى المسرح . والمسألة اذن هى هل فن الصورة المتحركة الذى تطور ليصير الفيلم الصامت يستطيع أن يستخدم نوع رواية الأوبرا التى تمد الأوبرا من خلالها بهيكل الحدث الدرامى . ولابد أن نكرر أول كل شيء فى هذا المكان انه باستخدام رواية الأوبرا (مثل سوابقها فى الموسيقى الكنسية — الخ) انتصرت الموسيقى على مملكة جديدة واسعة نعنى بها مملكة الموسيقى الدرامية أو الدراما الموسيقية . وفى حالة الفيلم لا يعطى الحوار مجالا لنموذج جديد من العمل، فهو فى أحسن الحالات يتيح فرصة التوسع أمام ما هو قائم . ولابد أن نذكر أنه فى الفيلم الصامت لم يكن الحوار — كما يظهر فى العناوين — هو على الاطلاق أساس العمل أو نقطة البدء فيه الذى منه تطورت الصور . انه لم يكن سوى وسيلة أضيفت بطريقة ثانوية وبقصد ايضاح الأعمال التى

جرى تصويرها وتحقيقها فى الصور ، ولربما عجز الحوار حتى عن أداء الوظيفة المتواضعة وما ينفع فى الأوبرا قد يكون ضارا بالفيلم .

هل سيأتى الوقت الذى يشعر فيه الفنان — أى الشخص الذى توجهه حساسية أكيدة بالوسيلة التى يستخدمها — فى وقت ما بأنه مضطر الى أن يضع حوارا « للصور » بدلا من ممارسة الخلق عن طريق الصور ذاتها ؟ حيث أن الصور هى ما يجتذبه ، فقد يغريه الكلام كحيلة فنية من شأنها تحديد معنى مناظره ويوفر عليه الالتفافات المعذبة اللازمة لشرح حبكة الرواية ويفتح له مجالا أكبر للموضوعات . والحق ان الحوار يجعل فى الامكان حدوث تطور واسع فى الحركة الخارجية بل والحركة الباطنية خاصة . ان أى حركة أو حالة عقلية معقدة الى حد ما لا يمكن تأديتها بالصور وحدها . ولهذا فان اضافة الحوار المنطوق جعلت رواية القصص أسهل ، وبهذا المعنى عرف بعض النقاد حوار الفيلم بأنه وسيلة لتوفير الوقت والمكان والذكاء . توفير قد يحفظ الطول المحدود والميسور للفيلم والطاقة الابتداعية لمنتجه لمضمون العمل السديد بحق ، ومهما يكن فانه يبقى أن نعرف ان كان هناك فى الأفلام المتحركة أى تبرير لنوع الحبكة المستلزمة التى نجدها فى الرواية الطويلة وفى التمثيلية . ونحن نستطيع أن نفهم فى سهولة كيف ان جمهور السينما الكبير قد صفق لادخال الكلمة المنطوقة . ان ما يريده المتفرجون هو أن يساهموا فى الأحداث المثيرة تماما بقدر الامكان . وأفضل الطرق لتحقيق هذا هو بمعنى معين ، المزج بين الحركة التمثيلية والحوار ، فالأحداث الخارجية تعرض عرضا واقعيا أمام العين وفى الوقت نفسه تنقل أفكار الشخصيات ونواياها وعواطفها عبر الكلمات بأكثر الطرق مباشرة وطبيعية . وفوق ذلك الوجود المحسوس للحوادث يزاد الى درجة هائلة بجرس الأصوات وغيرها من الضجات . ان المتفرجين

لن يعترضوا الا عندما يقتطع من الحوار قدر كبير بحيث لا يفسد الحدث ، أو على العكس عندما يكون هناك قليل جدا من التمثيل الخارجى ويصبح الحدث كله مملا . وهذه الاعتراضات على الفيلم الناطق — هى نفسها — على وجه الاجمال — اعتراضات العارفين .

الحــوار يضــيق عالم الفيلم

لقد بدا فى مثل الأوبرا أنه يبرر ويوصى باستخدام الحوار ، ولكننا لا نستطيع دون حذر أن نقارن فن الصوت وفن الصور فى علاقتهما بالكلمة المنطوقة . فان أحد الطوابع المميزة للحوار الدرامى هو أن يقصر الحركة على الممثل الانسان . وهذا يلائم الموسيقى بدرجة كاملة حيث ان الأوبرا — كما قلنا — قد خلقت فى وضوح لكى تمثل بالموسيقى الكائنات البشرية فى حدث درامى . وطبيعى ان الصورة لا تحتاج الى الحوار لتقدم الانسان ، ولكن فى عالم المرئيات لا يستمتع النوع البشرى بالدور القيادى الذى يكون له على المسرح . والمسلم به أنه فى بعض الصور الزيتية تستحوذ الأشكال الانسانية على قدر هائل من المقدمة ولكن الصور الزيتية كثيرا أيضا ما تظهر الانسان كجزء من بيئته التى تعطيه معنى والتى يعطيها هو معنى .

ان الانسان يبدو كجزء من الخلق الذى لا يمكن عزله عنه الا بطريقة مصطنعة . ولقد كانت الصورة المتحركة منذ البداية أكثر اهتماما بالعالم الذى يحركه الانسان بدلا من الانسان الذى أطلق ضد عالمه . ولهذا فان اقتصار الحوار على عرض الشكل الانسانى كان مكتوبا عليه الاخفاق .

ولقد كان تقديم الوضع الطبيعى للانسان واحدا من الأعمــال التى بررت وجود السينما بالنسبة للمسرح . وطبيعى ان الفيلم الصامت أيضا كثيرا ما عرض الممثل فى لقطات كبيرة . ولكن أكثر من ذلك أهمية انه يخلق اتحادا بين الانسان الصامت والأشياء الصامتة مثلما خلق اتحادا بين الشخص

« المسموع » على مسافة قريبة والشخص « غير المسموع » على مسافة بعيدة . ولقد كان يمكن وسط الصمت الشامل للصورة أن « تتكلم » أجزاء الزهرية المكسورة بنفس الطريقة التى يتحدث بها شخص ما الى جاره ، وأن « يتكلم » الشخص الذى يقترب على الطريق ويرى فى الأفق مجرد نقطة كأنه شخص يمثل فى لقطة كبيرة . وهذا التجانس الذى يعتبر غريبا تماما على المسرح ولكنه مألوف فى الصور الزيتية يدمره الفيلم الناطق . انه يزود الممثل بالكلام ، وحيث انه وحده الذى يستطيع أن يحصل عليه ، فان الأشياء الأخرى كلها تدفع الى الخلف .

والآن هناك حد للتعبير المنظور يمكن أن يستمد من الشكل الانسانى وخاصة اذا كان لابد أن تصحب الصورة الحوار . ان التمثيل بالاشارات البحت يعرف ثلاث طرق للتغلب على هذا التحديد . فهو يستطيع أن يتخلى عن تصوير الحبكات الروائية ويقدم بدلا منها الحركة المطلقة للجسم أى الرقص . وهنا يصبح الجسم الانسانى أداة لأشكال ايقاعية . وهارمونية تعلو على التمثيل الاشارى المحض حيث ان الموسيقى تعلو على الفن « الافتراضى » للضجات الطبيعية . وثانيا يستطيع التمثيل بالاشارات أن يتخذ الحل الذى يتخذه الفيلم الصامت ونعنى به أن يصبح جزءا من العالم الأغنى فى الحركة .

وأخيرا يستطيع أن يصبح لاحقا بالكلام الدرامى — كما يجرى فى المسرح ، ولكن هذه الطرق الثلاث جميعا تكون غير ممكنة التداول بالنسبة للتمثيل الاشارى فى الفيلم الناطق . لا يستطيع أن يصبح رقصا لأن الرقص لا يحتاج الى الكلام وربما لا يستطيع حتى أن يحتمله . وهو لا يستطيع أن يستغرق فى العالم الفنى الضخم للفيلم الصامت من جراء ارتباطه بالشكل الإنسانى ،وهولا يستطيع أن يصبح خادم الكلام دون أن يتخلى عن ذاته نفسها .

الحوار يشمل الحركة التمثيلية ~

ان الكلام لا يقصر الصورة المتحركة على فن تقديم اللوحات الدرامية فحسب ، بل انه يتدخل فى تعبير الصورة . وكلما كان الفيلم الصامت أحسن ازداد حرصه الدقيق على تجنب عرض الناس فى أثناء الكلام رغم ان الكلام مهم فى الحياة الواقعية . ولقد كان الممثلون يعبرون عن أنفسهم بالوضع الجسمى أو التعبير الوجهى وكان المعنى الاضافى يجىء من الطريقة التى يعرض بها الوجه داخل اطار الصورة باستخدام الاضاءة — وخاصة بالمغزى الكلى للسياق والحبكة الروائية . وكان الجزء المنظور المقابل للكلام أى حركات الفم الرتيبة يثمر قليلا ، بل لم يكن فى الواقع يستطيع شيئا الا أن يعرقل الحركة التعبيرية للجسم . ان حركات الفم مقنعة فى اثبات ان حركة الكلام ترغم الممثل على سلوك رتيب عديم المعنى وغالبا ما يكون داعيا للسخرية حين يعرض أمام الناظرين .

وواضح ان الكلام لا يستطيع أن يكون مربوطا الى الصورة غير المتحركة (الرسم — التصوير) ولكنه بالمثل سيىء الوضع بالنسبة للفيلم الصامت الذى يشبه فى وسائل تعبيره وسائل الرسم . ولقد كان امتناع الكلام هو بوضوح الذى جعل الفيلم الصامت يطور أسلوبا خاصا به قادرا على تكثيف الوضع الدرامى . فالانفصال عن شخص آخر أو البحث عنه : الانتصار والاستسلام ، الصداقة أو العداوة — مثل هذه الموضوعات كلها كانت تقدم فى عناية بعدد من المواقف البسيطة مثل رفع الرأس أو الذراع أو انحناء شخص أمام آخر . ولقد أدى هذا الى نوع خاص من القصة السينمائية التى كانت تمتلىء بالأحداث البسيطة والتى حلت مكانها عند مجىء الفيلم الناطق ، رواية من النموذج المسرحى فقيرة فى الحدث الخارجى ولكنها جيدة التطور سيكولوجيا .

وكان هذا يعنى استبدال الصورة المثمرة بصريا للانسان الذى يمثل بالصورة العقيمة للانسان الذى يتكلم .

أما فيما يتعلق بالأوبرا فليس هناك اعتراض على أن يركز الحوار الحدث حول الشخصية الانسانية ، كما أنه ليس هناك أى اعتراض على الشكل المنظور للمثل . ان ما تريده الأوبرا هو كما قلنا التعبير الموسيقى للانسان أثناء عمله وهى قليلا ما تستخدم المزايا التعبيرية للصورة المحركة على خشبة المسرح ، وهى المزايا التى تظل ثانوية تكميلية وتفسيرية . ان مخرج الأوبرا لا يتردد فى أن يوقف التمثيل على خشبة المسرح لحساب الفقرات arias الطويلة ان هذا يعطى الحوار كثيرا من الوقت ، والواقع انه يعطيه كثيرا جدا من الوقت ، فالعبارات لابد أن تمدد وتكرر لكى تتوافق مع الموسيقى، وهكذا فان ما يؤذى الفيلم لا يؤذى الأوبرا .

واذا نحن نظرنا حولنا بعد أن ناقشنا الصعوبات النظرية التى تعترض طريق الفيلم الناطق ، لنرى ان كان انتاج الصور المتحركة قد تقدم أثناء الممارسة العملية بحلول مرضية ، فاننا نجد ما يؤيد تشخيصنا . ان الفيلم الناطق المتوسط يكرس جهده اليوم ليربط بصريا بين مناظر تافهة مليئة بالحوار بأسلوب التمثيل الصامت الفنى المختلف تماما من الناحية التقليدية . وبالمقارنة مع عصر الفيلم الصامت ، نجد أيضا انحدارا مؤثرا عن الروعة الفنية فى الأفلام المتوسطة مثلما يكون فى العمل الفنى الذى يبلغ القمة . وهو اتجاه لا يمكن أن يكون مرجعه كله الى التصنيع المتزايد على الدوام .

ولقد يبدو مدهشا انه يجب على الانسانية أن تنتج عددا كبيرا من الأعمال القائمة على مبدأ يمثل مثل هذا الافقار الفنى البالغ مداه اذا قورن بالأشكال الأنقى الميسورة . ولكن هل هذا التناقض يدهش حقا فى زمن يعيش فيه كثير من الناس فى نواح أخرى أيضا حياة غير واقعية ، ويعجزون عن بلوغ الطبيعة الحقيقية للانسان وظواهرها الملائمة ؟

ولو ان العكس حدث فى السينما فهلا يكون مثل هذا التناقض السار أشد اثارة للدهشة .. ؟

ومهما يكن فهناك ما يدعو الى الارتياح فى الحقيقة الواقعة وهى أن هذه الأشكال لم تبلغ مرحلة الاستقرار تماما . انها تميل الى تغيير أشكالها غير الواقعية الى أشكال أنقى حتى ولو كان ذلك معناه العودة الى الماضى .. ان وراء تخبطنا قوى كامنة تتغلب آخر الأمر على الخطأ والنقص وتوجيه العمل الانسانى نحو نقاوة الخير والصدق .

الثمن ٢٣٫٥ قرشا